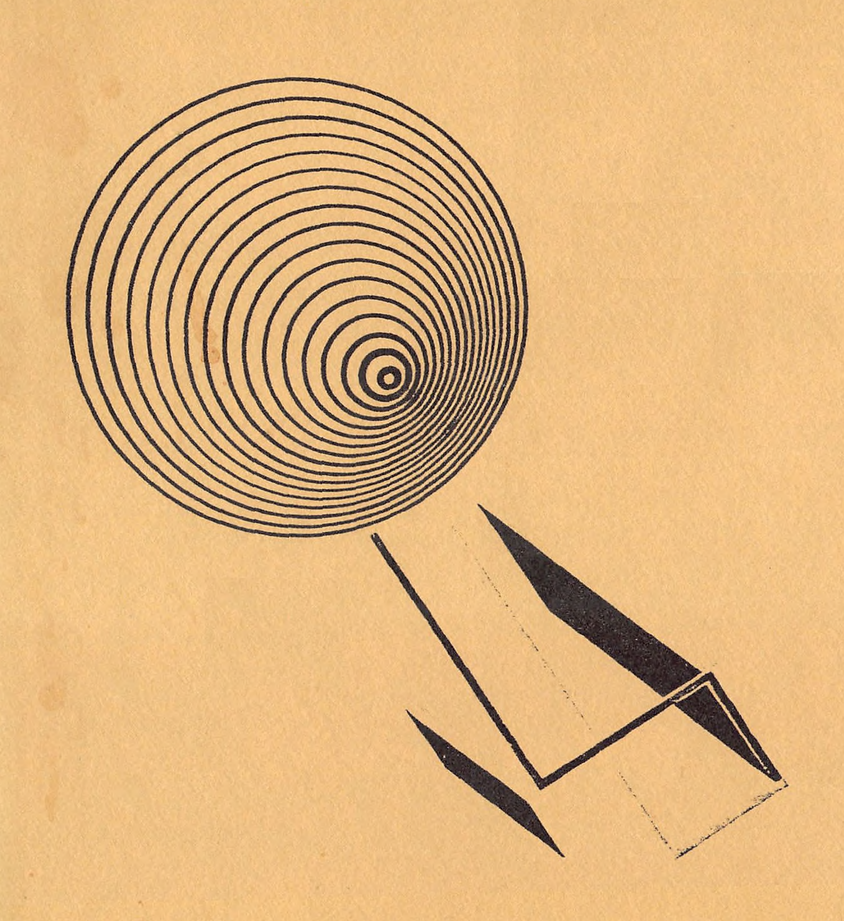
МИХАИЛ БАХТИН

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ



МИХАИЛ БАХТИН

МИХАИЛ БАХТИН

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК
НЬЮ-ЙОРК • 1982

БАХТИН, Михаил Михайлович.
ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.

Составитель *Григорий Поляк.*
Редактор *Константин Кустанович.*

BACHTIN, Michail Michajlovich.
FORMALNY METOD V LITERATUROVEDENII.
(The Formal Method in Literary).

Compailed by *Gregory Poliak.*
Editor *Konstantin Kustanovich.*

Library of Congress Catalog Card Number: 82-60174.
ISBN: 0-940294-14-1.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Имя Михаила Михайловича Бахтина пользуется огромной популярностью среди ученых-семиологов всего мира. Объясняется это тем, что многие теоретические положения современной семиотики оказались чрезвычайно близки к идеям М. М. Бахтина, сформулированным в его ранних трудах. В них он подвергает критике учение школы ОПОЯЗа о "самовитом слове" и рассматривает слово в качестве многогранного идеологического знака. Однако слово-знак не всегда может служить основной смысловой единицей, поэтому М. М. Бахтин предлагает в качестве таковой высказывание, представляющее собой цельную жесткую структуру. Таким образом, ученого больше интересует не соотношение единиц языка, каковыми являются слова, а соотношение единиц значения, каковыми являются высказывания.[1]

Работы М. М. Бахтина вызывают глубокий интерес не только у семиологов, но и у литературоведов, фольклористов, антропологов, психологов. Интересно, что многие свои идеи М. М. Бахтин выдвинул более полувека назад, однако лишь недавно они влились в главный поток мировой науки. Этому могут быть две причины. Во-первых, ученый, пожалуй, опередил свое время, и наука тогда еще не "созрела" для восприятия его идей. Во-вторых, плоды научной деятельности М. М. Бахтина оказались вовлеченными в запутанную, почти детективную историю, о которой речь пойдет ниже.

М. М. Бахтин родился в 1895 году в г. Орле. Окончил Санкт-Петербургский университет, работал в Невеле, в Витебске, потом в 1924 г. переехал в Ленинград. В начале 30-х годов М. М. Бахтин "поселился" (как пишет В. В. Кожинов) на границе Сибири и Казахстана в г. Кустанае. Только в 1937 г. он получает возможность переехать под Москву в г. Кимры. После войны М. М. Бахтин работает в Мордовии, в Саранском университете, где он возглавляет кафедру

русской и зарубежной литературы и продолжает заниматься научной деятельностью. В 1969 г., будучи уже на пенсии, он переезжает в Москву. Умер М. М. Бахтин в 1975 г.

Несмотря на то, что самый плодотворный период работы М. М. Бахтина приходится, пожалуй, на 20-е – 30-е годы, до войны под его именем была опубликована лишь одна книга "Проблемы творчества Достоевского", Л., 1929. Большой труд "Слово в романе", написанный в начале 30-х годов, был опубликован только в 1975 г. Монография о Рабле, законченная в 1940 г. и представленная в 1946 г. в качестве диссертации, пролежала без движения до 1965 г.[2] В 20-е годы М. М. Бахтин пишет еще три книги и несколько научных статей, которые тогда же и увидели свет, но ... под чужими фамилиями – не псевдонимами, а фамилиями вполне реальных лиц: литературоведа П. Н. Медведева[3] и преподавателя Витебской консерватории В. Н. Волошинова.[4] Причем никакого упоминания М. М. Бахтина, хотя бы в качестве соавтора, в этих трудах не было.

Точных причин этой "мистификации" мы не знаем. Однако вряд ли можно согласиться с мнением американского ученого А. Дж. Уэрля (переведшего "Формальный метод" на английский), считающего, что обмен фамилиями произошел благодаря "карнавальной" атмосфере, царившей в то время как вообще в стране (НЭП), так в частности и в окружении М. М. Бахтина, а также благодаря пристрастию ученого ко всякого рода "неофициальному" творчеству. Причины скорее всего были практического, а не литературного характера. Дворянин Бахтин, который в начале 30-х годов "переселился" из Ленинграда в Кустанай, возможно, не мог или не хотел выходить за рамки чисто литературоведческой деятельности и вступать в область, тесно связанную с идеологией.

Только в 60-е годы, после более чем тридцатилетнего перерыва, работы М. М. Бахтина снова появляются в печати, а в 70-е осуществляется процесс возвращения имени ученого его ранним произведениям. Интересно проследить, как развивался этот процесс: от робких намеков до прямых утверждений авторства М. М. Бахтина. В конце 1970 г. в МГУ состоялось заседание, посвященное 75-летию со дня рождения ученого. В отчете об этом заседании О. Г. Ревзина пишет: "В конце 20-х годов М. М. Бахтин выдвинул целый ряд новых идей... которые нашли отражение в ряде публикаций того времени".[5] И в сноске приводятся книги "Фрейдизм", "Марксизм"... и "Формальный метод" под именами В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. Немного ниже в этом же обзоре О. Г. Ревзина снова, обходя вопрос об авторстве, употребляет пассивную конструкцию: "В этой связи отмеча-

лось, что уже в 20-е годы был вскрыт словесный знаковый характер психоанализа..."; в сноске дается книга "Фрейдизм" под фамилией Волошинова. Таким образом читатель сам должен делать выводы, чьи это были публикации, в которых нашли отражение идеи М. М. Бахтина, и кем "был вскрыт словесный знаковый характер психоанализа". С одной стороны сноски вроде бы указывают на авторство П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова, с другой – контекст статьи тесно связывает эти публикации с именем М. М. Бахтина. Да и где же еще мог М. М. Бахтин "выдвинуть целый ряд новых идей", если к этому времени не было опубликовано н и о д н о й работы под его именем?

В. В. Кожинов в своем очерке[6] пытается примирить это противоречие. Оказывается, "М. М. Бахтин не торопился публиковать результаты своих исследований". Он просто любил беседовать со своими друзьями П. Н. Медведевым и В. Н. Волошиновым, и "на основе (этих) бесед... впоследствии сложился ряд статей и книг". Но даже и здесь мы сталкиваемся с пассивной, безличной конструкцией: не Волошинов и Медведев написали ряд статей и книг, а "сложился ряд статей и книг". У кого сложился, прямо не сказано, хотя в отличие от обзора О. Г. Ревзиной контекст указывает на В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева.

В том же 1973 году в ученых записках Тартуского университета появилась большая статья Вяч. Вс. Иванова, посвященная значению творчества М. М. Бахтина для современной науки. Эта статья представляла собой расширенный текст доклада, прочитанного Вяч. Вс. Ивановым на упомянутом выше заседании в МГУ в 1970 г. И вот здесь уже прямо утверждалось, что основной текст трудов, опубликованных под фамилиями П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова[7] в действительности принадлежит М. М. Бахтину, а его "ученики... произвели лишь небольшие вставки и изменения отдельных частей... этих статей и книг".[8] С этого времени авторство М. М. Бахтина как бы автоматически принимается (по крайней мере советскими учеными) за непреложный факт. С. Г. Бочаров во введении к статье М. М. Бахтина "Проблема автора" ссылается на "Формальный метод" "Марксизм"... и т. д. как на работы М. М. Бахтина, даже не упоминая В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. Он же в примечаниях к сборнику трудов М. М. Бахтина "Эстетика словесного творчества", М., 1979, повторяет утверждение Вяч. Вс. Иванова, что основной текст книг "Фрейдизм", "Марксизм" и "Формальный метод"... принадлежит М. М. Бахтину. Следует еще добавить, что А. Дж. Уэрль в своем предисловии к американскому изданию "Формального метода" приво-

дит слова В. В. Кожинова, сообщившего, что М. М. Бахтин подписал перед смертью документ, хранящийся в настоящее время в ВААПе, в котором он заявляет о своем авторстве и просит в случае переиздания указанных трудов опубликовать их под его именем.

Таким образом, авторство М. М. Бахтина, казалось бы, не вызывает никаких сомнений. Есть, однако, в этой истории несколько настораживающих моментов. Сам факт подобной мистификации не совсем обычен для традиционно академического характера русской науки. Что же касается настроения интеллигенции в конце 20-х годов, то, несмотря на НЭП, оно не было таким уж "карнавальным", каким представляется А. Дж. Уэрлю. Об этом можно судить хотя бы по роману Ю. Олеши "Зависть" или по прозаическим произведениям К. Вагинова, принадлежавшего к ближайшему окружению М. М. Бахтина. Так что смена фамилий скорее всего была вынуждена обстоятельствами отнюдь не игрового, а социально-политического характера. Такое объяснение приходит на ум если не в первую очередь, то уж во всяком случае наравне с другими. Зачем же понадобилось ворошить прошлое, вызывая ненужные вопросы и создавая почву для разнотолков? Думается, что естественное стремление к восстановлению истины и справедливости играет здесь лишь второстепенную роль. На то были 60-е годы; и очень кстати было бы, переиздавая книгу о Достоевском (1963), издавая монографию о Рабле (1965) и публикуя многочисленные статьи, поставить все на свои места. Однако для этого понадобилось еще около десяти лет, и лишь в 70-е годы, когда мода на "исправление допущенных ошибок" давно уже прошла, начали появляться заявления по поводу авторства М. М. Бахтина. Объяснение этим запоздалым действиям следует искать в области таких понятий, как престиж и приоритет советской науки. После публикации книг и статей М. М. Бахтина в 60-е годы имя ученого завоевало широкую популярность не только в СССР, но и на Западе. Поэтому мысль о том, чтобы к этой популярности добавить еще и славу первооткрывателя (как уже говорилось, идеи М. М. Бахтина, которые он выдвинул в 20-е годы, предвосхитили многие положения современной семиотики), могла показаться очень заманчивой. В. Н. Волошинова же и П. Н. Медведева на Западе практически никто не знал, и без обратной смены фамилий все эти идеи, а с ними и приоритет, могли бы бесславно кануть в Лету. Здесь, очевидно, и следует искать истоки кампании за реабилитацию авторства М. М. Бахтина. Отсюда и единодушная готовность видных советских ученых, принадлежащих, кстати, к соперничающим школам,[10] отстаивать повсеместно устно и письменно авторские права выдающегося ученого.

Однако, несмотря на то, что такая подоплека этой кампании кажется нам наиболее вероятной, у нас нет никаких оснований подозревать советских ученых в прямой фальсификации и сомневаться в истинности их утверждений и сообщений. Просто в данном случае реализовалась та редкая ситуация, когда "и волки сыты, и овцы целы", т. е. когда и отечеству можно послужить и заодно справедливость восстановить.

Таким образом, издательство "Серебряный век", не заботясь уже ни о чьем престиже или приоритете, считает, что на настоящий момент имеется достаточное количество фактов, подтверждающих единоличное авторство М. М. Бахтина в отношении книг "Фрейдизм", "Формальный метод в литературоведении" и"Марксизм и философия языка". Участие же П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова можно в лучшем случае отнести к редакторской деятельности. Поэтому мы предлагаем вниманию читателей книгу "Формальный метод в литературоведении" уже под именем ее действительного автора.

[1] Подробное изложение идей М. М. Бахтина можно найти в статье Вяч. Вс. Иванова "Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики". "Труды по знаковым системам", 6. Тарту, 1973.

[2] Основные биографические данные взяты из очерка В. В. Кожинова и С. С. Конкина "Михаил Михайлович Бахтин", в сб. "Проблемы поэтики и истории литературы", Саранск, 1973.

[3] П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении, Л., 1928.

[4] В. Н. Волошинов. Фрейдизм, М.–Л., 1927: Марксизм и философия языка, Л., 1929. Статьи 1926 - 1928 гг.

[5] "Вопросы языкознания", 1971, № 2.

[6] См. сноску 2.

[7] См. сноски 2 и 3.

[8] См. сноску 1.

[9] "Вопросы философии", 1977, № 7.

[10] Структуралисты МГУ и группа ученых антиструктуралистского направления, объединившихся вокруг ежегодника "Контекст".

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ МАРКСИСТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

НАУКА ОБ ИДЕОЛОГИЯХ И ЕЕ ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ.

Проблема спецификации как основная очередная проблема науки об идеологиях.

Литературоведение является одною из ветвей обширной науки об идеологиях, охватывающей на основе единого принципа в понимании своего предмета и единого метода его изучения все области идеологического творчества человека.

Основы этой науки об идеологиях — в смысле общего определения идеологических надстроек, их функций в единстве социальной жизни, их отношения к экономическому базису, отчасти и их взаимоотношений между собой, — глубоко и прочно заложены марксизмом. Однако, детальное изучение специфических особенностей, качественного своеобразия каждой из областей идеологического творчества — науки, искусства, морали, религии — до сих пор находится еще в самом зародыше.

Между общей теорией надстроек и их отношения к базису и конкретным изучением каждого специфического идеологического явления существует как бы некоторый разрыв, какая-то туманная и зыбкая область, через которую каждый исследователь пробирается за свой страх и риск, а часто и просто перескакивает через нее, закрыв глаза на все трудности и неясности. В результате или страдает специфичность изучаемого явления — например, художественного произведения — или же под „имманентный“, отдающий дань этой специфичности, но ничего общего с социологией не имеющий, анализ его искусственно подгоняется экономический базис.

Не хватает именно разработанного социологического же учения о специфических особенностях материала, форм и целей каждой из областей идеологического творчества.

Ведь у каждой из них свой язык, свои формы и приемы этого языка, свои специфические законы идеологического преломления единого бытия. Нивеллировать все эти различия,

пренебрегать существенной множественностью идеологических языков менее всего может быть свойственно марксизму.

Специфичность искусства, науки, морали, религии не должна, конечно, заслонять их идеологического единства как надстроек над одним общим базисом, проникнутых единой социально-экономической закономерностью; но эта специфичность не должна стираться ради общих формул этой закономерности.

На почве самого марксизма должны быть разработаны спецификации единого социологического метода в применении к особенностям изучаемых областей идеологического творчества, дабы этот метод действительно мог проникнуть во все детали и тонкости идеологических структур.

Но для этого, прежде всего, должны быть поняты и определены самые эти особенности, качественные своеобразия идеологических рядов.

Заимствовать эти определения у идеалистической „философии культуры" или у позитивистических „... вéдений" (искусствоведения, науковедения, религиоведения) марксизм, конечно, не может: под такие заимствованные определения пришлось бы искусственно подгонять базис, между тем как сами эти определения должны быть выведены из базиса.

Все подобные определения, выработанные в западно-европейской науке, заведомо не социологичны: они или поняты натуралистически (главным образом, на основе биологии), или позитивистически распылены в плоско понятой эмпирии, затеряны в пустыне обессмысленных деталей, или же, наконец, идеалистически отрешены от всякой эмпирии, замкнуты в самодовлеющем царстве „чистых смыслов", „ценностей", „трансцендентальных форм", и потому совершенно беспомощны перед конкретным, всегда материальным, всегда историчным идеологическим явлением.

Большой фактический материал, разработанный западно-европейской наукой, конечно, может быть и должен быть использован марксизмом (разумеется, критически), но принципы, методы, а отчасти и конкретная методика этой работы неприемлемы для него (за исключением черновой методики — палеографии, приемов филологической подготовки и анализа текста и т. д.).

В настоящее время в самой западно-европейской науке и философии наблюдается глубокая неудовлетворенность как

Кризис идеалистической „философии культуры“ и гуманитарного позитивизма.

идеалистическим отрывом от реальности, так и обессмысливающим, не способным ни к какому синтезу позитивизмом и натурализмом. Появилось и все усиливается глубокое стремление объединить задачи широкого миросозерцательного синтеза (что раньше было достоянием идеалистической „философии культуры“) с задачами конкретного изучения живой изменчивости, многообразия, специфичности и материальной воплощенности идеологических явлений (что в противовес идеализму выдвигал раньше позитивизм в частных гуманитарных науках).

На почве этого стремления в самом конце прошлого века начал слагаться западно-европейский искусствоведческий формализм (Фидлер, Гильдебранд, Мейер-Грефе), одинаково враждебный как позитивизму предшествующей эпохи, так и идеалистической философской эстетике с ее дурной общностью и отрешенностью от конкретных явлений искусства.

Эта борьба искусствоведения одновременно на двух фронтах — с позитивизмом и с претензиями идеалистической эстетики — была поддержана авторитетнейшими представителями искусствоведения конца XIX — начала XX вв. — Алоизом Риглем и Августом Шмарзовым.[1] В настоящее время эта тенденция к широкому синтезу на конкретной почве исторического искусствоведения наиболее ярко проявляется в трудах Вёльфлина и Воррингера.

Аналогичным движением в области филологии является школа Фосслера (Idealistische Neufilologie), пытающаяся приспособить идеалистическую философию к решению конкретных проблем лингвистики и истории языка.

То же происходит и в истории литературы, где проявляется эта же тенденция овладеть конкретной специфической действительностью и историчностью литературных явлений, не утрачивая в то же время общих принципов и связей с единством мировоззрения. Достаточно назвать Гундольфа, Эрматингера, Гефеле и Вальцеля. Философской почвой для этих устремлений служит отчасти феноменология (Гуссерль, Шелер,

[1] Эти основоположники современного европейского искусствознания не могут быть причислены к формальному направлению, хотя и подверглись сильному влиянию Гильдебранда. Они были спецификаторами в лучшем смысле этого слова, чуждыми всякой предвзятости и направленчества.

Мориц Гейгер), но в особенности интуитивистическая философия жизни (Бергсон, Зиммель).

Повсюду наблюдается,—одновременно с кризисом общей философии культуры, как она разрабатывалась в неокантианских системах,—проникновение философского пафоса во внутрь самих гуманитарных наук, бывших до последнего времени приютом позитивизма.

Для этой „философии снизу“ очень характерно появление таких книг, как „Эстетика и общее искусствоведение“ Дэссуара, „Обоснование общего искусствоведения“ Утица и „Эстетика“ Гамана.

Облик этих книг резко отличен от обычных систематических эстетик: они проникнуты стремлением исходить из конкретных вопросов и нужд самого искусствоведения в их специфичности, а не из общих запросов системы философии. Но вместе с тем это и не позитивистические работы обычного типа.

Все это резко отличает современные философские и научные искания Запада от присущего предшествующему периоду стремления к философской „систематичности во что бы то ни стало“, как оно особенно резко проявлялось в неокантианстве.

Там господствовало стремление привести в систему принципы и самодовлеющие методы, здесь — пронизать единым смыслом мир конкретных вещей и живых исторических событий в их неповторимости и индивидуальности. Там — свести концы с концами в отвлеченном мышлении о мире, здесь — осмыслить конкретные переживания жизни и истории со всею их изменчивостью и многообразием.

„Воля к системе“ явно сменилась волей к овладению конкретным миром материально-выраженных вещей и событий,—однако, не на позитивистической основе, без утраты их живого и осмысленного единства.

Проблема синтеза философского мировоззрения с конкретностью и объективностью исторического изучения.

Этот одновременный кризис идеализма и позитивизма очень остро переживается современной европейской научной мыслью. Но есть ли почва для положительного разрешения этого кризиса?

Мы полагаем, что этою почвою мог бы быть только диалектический материализм. На всякой иной философской почве задача объединить широкий синтез и общемиросозерцательную установку с овладением материальным многообразием и

историческим становлением идеологических явлений — задача неразрешимая и даже противоречивая. Между плоским эмпиризмом позитивизма и отвлеченной отрешенностью идеализма для самого буржуазного мировоззрения — tertium non datur. Кажущееся разрешение дает лишь полумистическая, живущая за счет своей недосказанности и недодуманности, „философия жизни“.

Вожделенный синтез философского мировоззрения со всею конкретностью исторического изучения специфических явлений искусства, науки, морали, религии возможен лишь для диалектического материализма. Для этого в нем заложены незыблемые основы.

Но необходимо от деклараций этих основ и их бесконечного повторения перейти к разработке на их почве конкретных проблем искусствоведения, науковедения и пр. Необходимо заполнить прорыв между общим учением об идеологических надстройках и конкретной разработкой специальных вопросов. Нужно раз и навсегда преодолеть наивные опасения, что качественное своеобразие, например, искусства может вдруг оказаться не социологическим. Точно внутри социологического ряда не может быть глубоких качественных различий!

Что в спецификаторство иногда прячутся от социологии — не подлежит, конечно, сомнению. Но из этого вытекает тем большая необходимость взяться за эту спецификацию самому марксизму, не игнорируя всех вытекающих отсюда специальных проблем и соответствующих им специальных методологических установок как разветвлений единого социологического метода.

Конкретность и материальность идеологического мира.

Все продукты идеологического творчества — произведения искусства, научные работы, религиозные символы и обряды и пр. — являются материальными вещами, частями окружающей человека реальной действительности. Правда, это вещи особого рода, им присуще значение, смысл, внутренняя ценность. Но все эти значения и ценности даны только в материальных вещах и действиях. Они не поддаются действительному осуществлению вне какого-либо обработанного материала.

И мировоззрения, верования, даже зыбкие идеологические настроения также даны не внутри, не в головах и не в „душах“

людей. Они становятся идеологическою действительностью только осуществляясь в словах, в действиях, в одежде, в манерах, в организациях людей и вещей, одним словом, в каком-либо определенном знаковом материале. Через этот материал они становятся реальною частью окружающей человека действительности.

Эта связь всех идеологических значимостей, как бы ни были они „идеальны" и „чисты", с конкретным материалом и его организацией гораздо органичнее, существеннее и глубже, чем это казалось раньше. Философия и гуманитарные науки слишком любили заниматься чисто смысловыми анализами идеологических явлений, интерпретацией их отвлеченных значений и не дооценивали вопросов, связанных с их непосредственной реальной действительностью в вещах и их подлинным осуществлением в процессах социального общения.

Наука до сих пор интересовалась лишь индивидуальными физиологическими, а особенно—психологическими процессами созидания и понимания идеологических ценностей, упуская из виду, что индивидуальный, изолированный человек не творит идеологий, что идеологическое творчество и понимание его осуществляются только в процессе социального общения. Все индивидуальные акты, участвующие в создании идеологий, являются лишь неотделимыми моментами общения, несамостоятельными компонентами его, и потому не могут изучаться вне осмысливающего их социального процесса, как целого.

Отвлеченный от конкретного материала идеологический смысл буржуазная наука противопоставляет индивидуальному сознанию творящего или воспринимающего. Сложные социальные связи в пределах материальной среды подменяются выдуманной связью одинокого индивидуального сознания с противостоящим ему смыслом.

„Смысл" и „сознание" — вот два основных термина всех буржуазных теорий и философий культуры. Идеалистическая философия помещает еще между индивидуальным сознанием и смыслом „трансцендентальное сознание" или „сознание вообще" (Bewusztsein überhaupt), обязанность которого — блюсти единство и чистоту абстрактных смыслов от их распыления и замутнения в живом становлении материальной действительности.

На почве такого подхода к идеологическому творчеству создались определенные навыки мышления и исследования,

преодолеть которые нелегко. Привилась упорная глухота и слепота к конкретной идеологической действительности, к действительности вещей и социальных действий и к тем сложным материальным связям, которые проникают собой эту действительность. Мы охотнее всего представляем себе идеологическое творчество как какое-то внутреннее дело понимания, постижения, проникновения и не замечаем, что на самом деле оно все сплошь развернуто во вне — для глаза, для уха, для рук, что оно не внутри нас, а между нами.

Два круга очередных проблем науки об идеологиях.

Первый принцип, из которого должна исходить марксистская наука об идеологиях — принцип материальной воплощенности и сплошной объективной данности всего идеологического творчества. Все — во внешнем объективном мире, все доступно единому, в своей основе объективному методу познания и изучения.

Каждый идеологический продукт и все в нем „идеально значимое“ — не в душе, не во внутреннем мире и не в отрешенном мире идей и чистых смыслов, но в объективно-доступном идеологическом материале, — в слове, в звуке, в жесте, в комбинации масс, линий, красок, живых тел и пр. Каждый идеологический продукт (идеологема) — часть материальной социальной действительности, окружающей человека, момент материализованного идеологического кругозора. Что бы ни значило слово, оно прежде всего материально налично, как сказанное, написанное, напечатанное, шопотом переданное на ухо, подуманное во внутренней речи слово, т. е. оно всегда является объективно-наличной частью социальной среды человека.

Но эта материальная наличность идеологического явления не есть, однако, физическая или вообще чисто природная наличность, и противостоит этому явлению вовсе не физиологический и не биологический индивид.

Что бы ни значило слово, оно устанавливает связь между индивидами более или менее широкой социальной среды, связь объективно выраженную в объединенных реакциях людей: в реакциях словом же, жестом, делом, организацией и пр.

Нет значения вне социальной связи понимания, т. е. объединения и взаимокоординации реакций людей на данный знак. Общение — это та среда, в которой идеологическое явление впервые обретает свое специфическое бытие, свою

идеологическую значимость, свою знаковость. Все идеологические вещи — объекты социального общения, а не индивидуального использования, созерцания, переживания, гедонического наслаждения. Потому-то субъективная психология лишена подхода к значению предмета. Лишена его и физиология и биология.

В связи со всем этим для марксистской науки об идеологиях встают два круга основополагающих проблем:

1) проблемы особенностей и форм организованного идеологического материала, как значащего материала;

2) проблемы особенностей и форм осуществляющего эту значимость социального общения.

Только тщательная разработка всех относящихся к этим обоим кругам проблем сможет внести необходимую завершенность и точность в марксистское учение об отражении и преломлении бытия в идеологических значениях.

Проблема организованного идеологического материала.

В первом круге проблем встает, прежде всего, вопрос об общих особенностях организованного идеологического материала, т. е. об особенностях идеологических вещей в их отличии 1) от физических, вообще природных тел, 2) от орудий производства и, наконец, 3) от продуктов потребления.

Натуралистический позитивизм и механистический материализм не дооценивали или даже просто игнорировали отличия первого рода, т. е. отличия идеологической вещи от природного тела, стремясь всюду раскрыть, прежде всего, общеприродную механическую закономерность. Ясно, что для последовательного натурализма не только закрыт всякий доступ к таким более тонким идеологическим образованиям, как наука, литература, но и ко всем вообще существенным вопросам идеологического творчества. Как наиболее последовательное выражение такого натурализма можно указать на теорию „звуковых законов" („Lautgesetze") в лингвистике неограмматиков или на прагматическое учение о культуре как о приспособлении человеческого организма к чисто природной среде.

Утилитаристический позитивизм, способный проникать иногда и в марксизм, игнорировал различие второго рода, мысля идеологические вещи по аналогии с орудиями производства (а отчасти и предметами потребления).

Но орудия производства лишены всякой знаковости, они ничего не выражают и не отражают, у них есть только внеш-

няя цель и приспособленная к этой цели техническая организация их физического тела.

Утилитарный позитивизм свил себе прочное гнездо в искусствоведении второй половины XIX века (особенно в областях классической археологии). Здесь он опирался, главным образом, на авторитет Готфрида Земпера,[1] который дал следующее характерное определение художественного произведения: „... ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik" („механический продукт, слагающийся из практической цели, сырого материала и техники").

Это — прекрасное и исчерпывающее определение для орудия производства, но не для какого бы то ни было идеологического продукта.

Вокруг такого понимания художественного произведения сложились всевозможные теории, объяснявшие происхождение тех или иных художественных форм и стилей из техники соответствующих производств (текстильного, гончарного и пр.)

Все эти теории и формула Земпера подверглись уничтожающей критике со стороны Алоиза Ригля[2] и Августа Шмарзова.[3]

Алоиз Ригль противопоставил вышеприведенной формуле Земпера следующую свою формулу, ставшую основополагающей для всего современного западного исскуствоведения: „Ein Kunstwerk ist das Resultat eines bestimmten und zweckbeurissten Kunstwollens, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt" („Произведение искусства есть результат определенной целесознательной художественной воли, осуществляющей себя в процессе борьбы с практической целью, сырым материалом и техникой").

Понятие „художественной воли" („Kunstwollen") и понятие „сопротивления материала", к которому отнесены и утилитарная цель (если она есть) и техника обработки, являются в настоящее время основными понятиями западно-европейского формалистического искусствоведения. Технике не принадлежит

---

[1] См. его незавершенный труд: „Stil in den technischen und tektonischen Künsten".

[2] См. его: „Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik" (1893).

[3] См. его: „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" (1905). Особенно I (Einleitung): „Gottfried Semper — Alois Riegl".

никакой творческой роли. „Умение" („können") не оказывает никакого определяющего влияния на „художественную волю". Все движение и развитие в истории искусств объясняется только изменением „художественной воли", а вовсе не расширением и углублением художественного „умения". Так, например, Воррингер в своей книге „Abstraktion und Einfühlung" формы архаической пластики (неотделенность рук от корпуса, сдвинутость ног и пр.) объясняет не отсутствием соответствующего умения (что в данном случае, действительно, было бы нелепо), а определенной художественной волей: стремлением к неорганической компактности и целостности тела, предпочтением неорганических форм органическим.

Утилитарный позитивизм с его пониманием идеологических вещей по аналогии с производственными орудиями может считаться совершенно преодоленным в современном европейском искусствоведении. Специфичность идеологической вещи, идеологически организованного материала всеми понята и признана.

Самое понятие „художественной воли", конечно, неприемлемо для марксизма. Неприемлемо и противопоставление этой воли техническому умению, — хотя, бесспорно, нелепо понимать историю искусств как историю совершенствующегося технического умения. Но вся критическая сторона работы современного искусствоведения, направленная против позитивизма в обоих его разновидностях (натуралистического и особенно утилитарного), должна быть всецело принята.

Отличие идеологических вещей, как значащих, отражающих и преломляющих бытие, от производственных орудий должно быть усвоено и утверждено до конца. Должны быть поняты и изучены особые формы организации идеологического материала, резко отличные от всякой производственной техники и к ней не сводимые.

Наконец, очень распространены теории, понимающие идеологические вещи по аналогии с продуктами потребления. Правда, эту аналогию никто не решается довести до конца. Последовательности утилитаристического позитивизма мы здесь не найдем. Тем не менее, в затушеванном виде этот подход к идеологическим продуктам как к предметам потребления очень распространен, а в настоящее время начинает проникать собою почти все построения упадочных буржуазных критиков.

Сюда относятся, прежде всего, все гедонистические теории идеологий, в особенности — искусства. Понимание произведения искусства, как объекта индивидуального наслаждения и переживания, по существу выражает именно эту тенденцию — приравнять идеологическое явление к продукту индивидуального потребления.

Между тем художественное произведение, как и всякий идеологический продукт, есть объект общения. В нем важны не те, взятые сами по себе, индивидуальные субъективно-психические состояния, какие оно пробуждает, а те социальные связи, то взаимодействие многих, которое оно учреждает. Все то, что осуществляется в замкнутом психо-физиологическом организме, не выходя за его пределы, в идеологическом смысле равно нулю. Все субъективно-психические и физиологические процессы здесь — лишь несамостоятельные ингредиенты социальных процессов.

Пища поглощается индивидуальным организмом как таковым; одежда греет этот индивидуальный организм. Там, где несколько человек потребляют продукты, они, поскольку дело идет о самом процессе потребления, остаются разобщенными единицами. Участие же в восприятии идеологического продукта предполагает особые социальные связи. Самый процесс здесь внутренне-социален. Создаются особые социальные формы общения идеологически воспринимающего множества.

Аудитория поэта, читательская аудитория романа, аудитория концертного зала — все это особого типа коллективные организации, социологически своеобразные и чрезвычайно существенные. Вне этих своеобразных форм социального общения нет поэмы или оды, нет романа, нет симфонии. Определенные формы общения конститутивны для самих художественных произведений в их значимости.

Учение о художественном произведении, как о предмете индивидуального потребления, какие бы тонкие и идеальные формы оно ни принимало (художественное наслаждение, интеллектуальное наслаждение истиной, блаженство, художественный экстаз и пр. и пр.), совершенно неприемлемо для марксизма, ибо оно не адэкватно специфической социальной природе идеологического явления. И как бы ни были высоки и тонки формулы, даваемые этими учениями, они в последнем счете всегда базируются на грубом гедонизме. Мы увидим

дальше, что уклонов в такой гедонизм в понимании художественной формы не избег, между прочим, и наш формальный метод.

Значение и материал. Проблема их взаимоотношения.

После решения первого вопроса, т. е. после установления специфических особенностей идеологически значащих вещей в их отличиях от природных тел, от орудий производства и от предметов потребления, должна итти дальнейшая спецификация уже внутри самого конкретного идеологического мира. Необходимо установление точных и конкретных различий между отдельными идеологиями — наукой, искусством и др Однако, это различение должно быть дано не с точки зрения их отвлеченного значения, как это делала идеалистическая „философия культуры“, а с точки зрения форм их конкретной материальной действительности, с одной стороны, и их социальных, реализуемых в формах конкретного общения, значений — с другой.

Конкретная материальная действительность и социальная значимость должны быть все время руководящими критериями этой спецификации.

Прежде всего, мы наблюдаем в идеологических вещах различные типы связи значения с его материальным телом. Эта связь может быть более или менее глубокой и органической. Так, в искусстве значение совершенно неотделимо от всех деталей воплощающего его материального тела.

Художественное произведение значимо все сплошь. Самое созидание тела-знака здесь имеет первостепенное значение. Технически служебные и потому заместимые моменты здесь сведены к минимуму. Художественную значимость здесь приобретает сама единичная действительность вещи во всей неповторимости ее черт.

В науке это отношение к воплощающему ее материалу несколько иное. Хотя и здесь нет и не может быть значения вне материала (как и во всех идеологических явлениях), но самый материал этот в основе носит условный и заместимый характер. Научное значение легко переводится из одного материала в другой, легко репродуцируется и повторяется. Единичные, неповторимые черты в материальной организации научного произведения в большинстве случаев несущественны. В научном произведении масса добавочных, лишь технически значимых и потому вполне заместимых, а часто и вовсе безразличных моментов.

Но кроме этого отношения к материалу, к его отдельным сторонам и особенностям, в различных идеологиях различны и сами значения, т. е. различны самые функции произведений в единстве социальной жизни. В связи с этим различны и реализующие значение социальные связи, т. е. совокупности всех тех действий и взаимодействий, которые вызываются и организуются идеологическим значением. Только здесь становятся понятными и различные отношения идеологий к отражаемому ими бытию и особые, свойственные каждой идеологии, законы преломления этого бытия.

Проблема форм и типов идеологического общения.

Вопрос о действительной реализации значения вводит нас во второй, отмеченный нами, круг очередных проблем науки об идеологиях.

Формы и типы идеологического общения до сих пор почти совершенно не изучены. Здесь особенно пагубно сказываются ложные навыки воспитанного на идеализме мышления с его упорной тенденцией представлять себе идеологическую жизнь, как одинокое сознание, противостоящее смыслу.

Однако, не менее вредно представлять себе идеологическое общение упрощенно, в форме множества людей, собранных в одном месте, например в концертном зале или на художественной выставке. Такое непосредственное общение является лишь одною из разновидностей идеологического общения, а в настоящее время, может быть, и не из самых главных. Формы непосредственного общения конститутивны лишь для некоторых художественных жанров.

Было бы нелепо представлять себе научное общение, конститутивное для самых форм науки, как ученое собрание или научное заседание. Формы познавательного общения необычайно сложны, тонки и очень глубоко заложены в экономическом базисе. Ведь основное для человека — организованное коллективное реагирование на природу — определяет самые формы познания природы — от простого житейского осознания ее до сложных методов ее научного постижения. Взаимоориентацией людей определяется каждый акт познавательной рефлексии, и чем сложнее, дифференцированнее, организованнее эта взаимоориентация, тем существеннее и глубже познание.

Не менее сложны и тонки формы художественного общения, формы очень многообразные и дифференцированные — от

интимных „аудиторий“ камерного лирика до громадных „человеческих масс“ трагика и романиста.

В западно-европейском искусствоведении нам известна только одна работа, отдающая должное формам художественного общения при определении структур художественных произведений: это — работа П. Беккера по истории симфонической формы от Бетховена до Малера. Симфоническую аудиторию, как определенно организованный коллектив, этот автор делает конститутивным моментом самого определения симфонического жанра. [1]

Понятие и значение идеологической среды.

Перечисленные нами основные вопросы не исчерпывают, конечно, всего круга очередных проблем марксистской науки об идеологиях. Остается еще одна очень важная проблема, которую мы назовем проблемой идеологической среды.

Общественный человек окружен идеологическими явлениями, вещами-знаками разных типов и категорий: словами в многоразличнейших формах их осуществления, звучавшими, написанными и иными, научными утверждениями, религиозными символами и верованиями, художественными произведениями и пр. и пр. Все это в совокупности составляет его идеологическую среду, со всех сторон плотным кольцом окружающую человека. Собственно в этой среде живет и развивается его сознание. Человеческое сознание соприкасается с бытием не непосредственно, а через медиум окружающего его идеологического мира.

Идеологическая среда есть осуществленное, материализованное, выраженное во вне социальное сознание данного коллектива. Оно определено его экономическим бытием и, в свою очередь, определяет индивидуальное сознание каждого члена коллектива. Собственно индивидуальное сознание только и может стать сознанием, осуществляясь в этих, данных ему, формах идеологической среды: в языке, в условном жесте, в художественном образе, в мифе и т. д.

Идеологическая среда — среда сознания. Только через нее и с ее помощью пробивается человеческое сознание к пости-

---

[1] См. Paul Bekker, Die Symphonie von Beethoven bis Mahler. (Есть русский перевод отдельной брошюрой.)

См. также статью В. Волошинова „Слово в жизни и слово в поэзии“ („Звезда“, 1926 г., № 6).

жению и овладению социально-экономическим и природным бытием.

Идеологическая среда всегда дана в живом диалектическом становлении; в ней всегда наличны противоречия, преодолеваемые и снова рождающиеся. Но для каждаго данного коллектива, в каждую данную эпоху его исторического развития эта среда является своеобразным единым конкретным целым, объединяя в живом и непосредственном синтезе и науку, и искусство, и мораль, и другие идеологии.

Реальный человек-производитель в своей работе непосредственно ориентируется в производственной социально-экономической и природной среде. Но каждый акт его сознания и все конкретные формы его внетрудовых поступков (манер, церемоний, условных знаков общения и пр.) ориентируются непосредственно в идеологической среде, ею определяются и ее, в свою очередь, определяют, лишь косвенно отражая и преломляя социально-экономическое и природное бытие.

Понятие конкретной идеологической среды имеет, думается нам, громадное значение для марксизма. Помимо обще-теоретического и методологического значения, это понятие имеет и огромную практическую важность. Ведь помимо чисто идеологического творчества целый ряд важнейших социальных актов непосредственно направлен на обработку этой среды в ее конкретном целом. Политика социального воспитания и образования, культурная пропаганда, агитационная работа — все это формы организационного воздействия на идеологическую среду, предполагающие знание ее законов и ее конкретных форм.

Идеалистическая философия культуры и здесь, в понимании идеологической среды, сыграла печальную роль: живые связи между всеми идеологическими образованиями в конкретном и материально-выраженном идеологическом кругозоре эта философия приучила подменять внепространственными и вневременными систематическими связями абстрактных значений.

Для позитивистических гуманитарных наук единой идеологической среды вообще не существовало. Она была распылена в плоской эмпирии отдельных, ничем не связанных фактов, и чем изолированнее и бессмысленнее становился отдельный факт, тем он казался солиднее и позитивнее. Достаточно

вспомнить позитивную лингвистику и историю языка неограмматиков или позитивную классическую археологию, чтобы убедиться в этом. Тщетные и ложные надежды непосредственно свести идеологическое творчество к природным законам заставляли игнорировать социальное единство и закономерность идеологического мира.

Натурализм и прагматизм игнорировали идеологическую среду в ее своеобразии так же, как они игнорировали и социально-экономическую, заставляя человеческий организм непосредственно приспособляться к природной биологической среде.

Марксисты часто не дооценизают конкретное единство, своеобразие и важность идеологической среды и слишком поспешно и непосредственно от отдельного идеологического явления переходят к условиям производственной социально-экономической среды. Тут упускается из виду, что отдельное явление есть лишь несамостоятельная часть конкретной идеологической среды и ближайшим образом, непосредственно определяется именно ею. Думать, что отдельные, выхваченные из единства идеологического мира, произведения непосредственно, в своей изолированности, определяются экономическими факторами — так же наивно, как думать, что рифма к рифме и строфа к строфе в пределах одного стихотворения подгоняются непосредственным действием экономической каузальности.

Таков круг очередных проблем марксистской науки об идеологиях. Мы наметили здесь лишь основные линии их постановки и разрешения. Нам важно подойти к конкретным задачам лишь одной из ветвей этой науки,—к задачам литературоведения.

Только тщательная и глубокая разработка всех бегло намеченных нами вопросов внесет нужную дифференциацию в единый марксистский социологический метод и сделает возможным научное овладение с помощью этого метода всеми деталями специфических структур идеологических явлений.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ.

Отражение идеологической среды в „содержании“ литературного произведения.

Единство науки о литературе во всех ее отделах (теоретическая поэтика, историческая поэтика, история литературы) зиждется на единстве марксистских принципов понимания идеологических надстроек и их отношения к базису — с одной стороны и на специфических особенностях (социальных же) самой литературы — с другой.

Литературоведение — одна из ветвей науки об идеологиях. Все очередные задачи этой последней, разобранные нами в предыдущей главе, распространяются и на литературоведение, являясь и его очередными задачами. Но здесь правильная постановка и разработка указанных задач осложняется одним особым обстоятельством.

Среди особенностей литературы есть одна очень существенная, сыгравшая и продолжающая играть роковую роль в истории научного изучения литературных явлений. Именно она уводила от литературы и ее прямого изучения историков и теоретиков, мешая правильной постановке литературоведческих проблем.

Особенность эта касается отношения литературы к другим идеологиям, ее своеобразного положения в целом идеологической среды.

Литература входит в окружающую идеологическую действительность как самостоятельная часть ее, занимая в ней особое место в виде определенно организованных словесных произведений со специфической, им лишь свойственной, структурой. Эта структура, как и всякая идеологическая структура, преломляет становящееся социально-экономическое бытие и преломляет его по-своему. Но в то же время литература в своем „содержании“ отражает и преломляет отражения и преломления других идеологических сфер (этики, познания,

политических учений, религии и пр.), т. е. литература отражает в своем „содержании“ тот идеологический кругозор в его целом, частью которого сама она является.

Эти этические, познавательные и иные содержания литература берет обычно не из системы познания и этоса, не из отстоявшихся идеологических систем (так, отчасти, поступал только классицизм), но непосредственно из самого процесса живого становления познания, этоса и других идеологий. Потому-то литература так часто предвосхищала философские и этические идеологемы, — правда, в неразвитом, в необоснованном, интуитивном виде. Она способна проникать в самую социальную лабораторию их образований и формирований. У художника чуткое ухо к рождающимся и становящимся идеологическим проблемам.

In statu nascendi он их слышит подчас лучше, чем более осторожный „человек науки“, философ или практик. Становление мысли, становление этической воли и чувства, их блуждания, их еще неоформленное нащупывание действительности, их глухое брожение в недрах так называемой „общественной психологии“ — весь этот нерасчлененный еще поток становящейся идеологии отражается и преломляется в содержании литературных произведений.

Человек, его жизнь и судьба, его „внутренний мир“ всегда изображаются литературой в идеологическом кругозоре; все здесь совершается в мире идеологических величин и ценностей. Идеологическая среда — это та атмосфера, в которой только и может совершаться жизнь, как предмет литературного изображения.

Жизнь, как совокупность определенных действий, событий или переживаний становится сюжетом, фабулой, темой, мотивом, только преломившись сквозь призму идеологической среды, только облачившись в конкретную идеологическую плоть. Идеологически еще не преломленная, так сказать, сырая действительность не может войти в содержание литературы.

Какой бы сюжет или мотив мы не взяли, мы всегда вскроем образующие его структуру, чисто идеологические величины. Если мы их отмыслим, если мы поместим человека непосредственно в материальную среду его производственного бытия, т. е. представим его себе в чистой, идеологически абсолютно непреломленной действительности, — от сюжета или

мотива ничего не останется. Не тот или иной конкретный сюжет, например сюжет „Царя Эдипа“ или „Антигоны“, а всякий сюжет, как таковой, есть формула идеологически преломленной жизни. Эту формулу конституируют идеологические конфликты, идеологически уже преломленные материальные силы. Добро, зло, правда, преступление, долг, смерть, любовь, подвиг и т. д., — вне этих и подобных им идеологических величин нет сюжета, нет мотива.

Все эти величины, конечно, глубоко различны в зависимости от того, принадлежат ли они идеологическому кругозору феодала, или крупного буржуа, или крестьянина, или пролетария. В зависимости от этого глубоко различны и конституируемые ими сюжеты. Но идеологическая преломленность мира, ставшего предметом литературного изображения, преломленность познавательная, этическая, политическая, религиозная является обязательным и неотменным предварительным условием его вхождения в структуру литературного произведения, в его содержание.

Не только сюжет, но и лирический мотив, та или иная проблема и всякий вообще значащий момент содержания подчиняется этому основному закону: в нем художественно оформляется идеологически уже преломленная действительность.

Три основные методологические ошибки русской критики истории литературы.

Итак, литература в своем содержании отражает идеологический кругозор, т. е. чужие нехудожественные (этические, познавательные и пр.) идеологические образования. Но отражая эти чужие знаки, литература сама создает новые формы, новые знаки идеологического общения. И эти знаки — литературные произведения — становятся реальною частью окружающей человека социальной действительности. Отражая нечто вне их находящееся, литературные произведения в то же время сами являются самоценными и своеобразными явлениями идеологической среды. Их действительность не сводится к одной служебно-технической роли отражения других идеологем. У них своя самостоятельная идеологическая роль и свой тип преломления социально экономического бытия.

Поэтому, говоря об отражении бытия в литературе, должно строго различать эти два вида отражений:

1) отражение в содержании литературы идеологической среды и

2) обычное для всех идеологий отражение базиса самой литературой, как одной из самостоятельных надстроек.

Это двоякое отражение, двоякая ориентация литературы в бытии чрезвычайно осложняет и затрудняет методологию и конкретную методику изучения литературных явлений.

Русская критика и история литературы (Пыпин, Венгеров и др.), изучая отражения идеологической среды в содержании, совершала три роковые методологические ошибки:

1. Ограничивала литературу именно этим только отражением, т. е. низводила ее до роли простой служанки и передатчицы других идеологий, почти совершенно игнорируя самозначимую действительность литературных произведений, их идеологическую самостоятельность и своеобразие.

2. Принимала отражение идеологического кругозора за непосредственное отражение самого бытия, самой жизни. Не учитывалось, что содержание отражает только идеологический кругозор, который сам является лишь преломленным отражением реального бытия. Раскрыть изображенный художником мир — не значит еще проникнуть в действительную реальность жизни.

3. Догматизировала и завершала основные идеологические моменты, отраженные художником в содержании, превращая живые становящиеся проблемы в готовые положения, утверждения, решения, — философские, этические, политические, религиозные. Не был понят и учтен тот глубоко важный момент, что литература в основе своего содержания отражает только становящиеся идеологии, только живой процесс становления идеологического кругозора.

С готовыми, утвержденными положениями художнику нечего делать: они неизбежно окажутся чужеродным телом в произведении, прозаизмом, тенденцией. Они должны занять свое естественное место в системе науки, морали, в программе политической партии и т. п. В художественном произведении такие готовые догматические положения в лучшем случае могут занять место лишь второстепенных сентенций; самое же ядро содержания они никогда не образуют.

Таковы три основные методологические ошибки, допускаемые в более или менее грубой форме почти всеми критиками и историками литературы. Они имели своим следствием то, что самостоятельная и своеобразная идеология — литература — сводилась к другим идеологиям и без остатка в них раство-

рялась. В результате литературного анализа из художественного произведения отжималась плохая философия, легкомысленная социально-политическая декларация, двусмысленная мораль, однодневное религиозное учение. То, что оставалось от этого отжимания, т. е. самое основное в литературном произведении — его художественная структура — просто игнорировалось, как простая техническая опора для других идеологий.

Но самые эти идеологические выжимки были глубоко не адэкватны действительному содержанию произведения. То, что было дано в живом становлении и конкретном единстве идеологического кругозора, упорядочивалось, изолировалось и развивалась до законченного и всегда дурного догматического построения.

Литературная критика и „содержание“.

Такая реакция со стороны критика и, особенно, критика-современника вполне понятна и отчасти закономерна. Критик, как и читатель, представителем которого он является, бывает сам вовлечен в этот поток становящейся идеологии, раскрытой для него художником. Если произведение действительно глубоко и актуально, то критик и читатель узнают себя, свои проблемы, свое собственное идеологическое становление („искания“), узнают противоречия и конфликты своего собственного всегда живого, всегда запутанного идеологического кругозора.

Ведь в идеологическом кругозоре любой эпохи и любой социальной группы не одна, а несколько взаимопротиворечащих истин, не один, а несколько расходящихся идеологических путей. Когда человек выберет одну из истин, как бесспорную, вступит на один из путей, как очевидный, — он напишет научный трактат, примкнет к какому-нибудь течению, запишется в какую-нибудь партию. Но и в пределах трактата, партии, веры он не сможет „почить на лаврах“: поток идеологического становления и здесь снова поставит его перед двумя путями, двумя истинами и т. д. Идеологический кругозор непрерывно становится, — если только человек не застрял в гнилом месте жизни. Такова диалектика живой жизни.

И вот, чем интенсивнее, бурнее и труднее этот процесс становления и чем глубже и существеннее будет его отражение в подлинном литературном произведении, тем идеологичнее, заинтересованнее, захваченнее будут реагировать на него критик и читатель. Это и неизбежно и хорошо.

Но худо, если критик начнет навязывать художнику утверждение, как утверждение, как „последнее слово“, а не как становление мысли. Худо, если он забудет, что в литературе нет философии, а только философствование, нет знания, а только познавание. Худо, если он догматизует внехудожественный идеологический состав содержания, как таковой. Нехорошо далее, если критик из-за этого только отраженного становления внехудожественного идеологического кругозора не заметит и не оценит действительного становления искусства в лице данного художественного произведения, не заметит самостоятельности и уже бесспорной догматичности и утвержденности чисто художественной позиции автора.

Ибо художник в действительности утверждается лишь как художник в процессе художественного выбора и оформления идеологического материала. И это художественное утверждение его не менее социально и идеологично, чем всякое иное — познавательное, этическое, политическое.

Всего этого не должна игнорировать здоровая и серьезная литературная критика.

Задачи истории литературы в отношении „содержания“.

Но для ученого историка и теоретика литературы всего этого еще мало.

Критик может остаться в пределах идеологического кругозора как отраженного содержанием, так и действительного, художественного. Историк же должен вскрыть самую механику идеологического становления.

За становлением отраженного и действительного идеологического кругозора (строго их различая, ибо методика их изучения разная), он должен вскрыть борьбу социальных классов. Через идеологический кругозор он должен пробиться к действительному социально-экономическому бытию данной общественной группы.

Для историка литературы — марксиста наиболее существенным является отражение бытия в формах самой литературы, как таковой, т. е. социальная жизнь, выраженная на специфическом языке поэтического произведения. Язык других идеологий он предпочтет изучать по более непосредственным документам их, а не по вторичному их преломлению в структуре художественного произведения.

Менее же всего допустимы для марксиста всякие непосредственные заключения от вторичного отражения какой-

нибудь идеологии в литературе к социальной действительности соответствующей эпохи, как это делали и делают quasi-социологи, готовые проэцировать любой структурный элемент художественного произведения — например, героя или сюжет — непосредственно в реальную жизнь. Для настоящего социолога герой романа и событие сюжета, конечно, гораздо больше скажут именно как элементы художественной структуры, т. е. на своем собственном художественном языке, чем их наивные непосредственные проэкции в жизни.

Отражение идеологического кругозора и художественная структура в литературном произведении.

Разберем несколько подробнее взаимоотношения отраженного идеологического кругозора и художественной структуры в единстве литературного произведения.

Герой романа, например тургеневский Базаров, взятый вне романной структуры, отнюдь не является социальным типом в строгом смысле этого слова, но лишь идеологическим преломлением данного социального типа. Базаров вовсе не разночинец в его действительном бытии, как его определяет научная социально-экономическая история. Базаров — идеологическое преломление разночинца в общественном сознании определенной социальной группы, у Тургенева — либерально-дворянской. В основном эта идиологема разночинца — этико-психологическая, отчасти и философская.

Эта идеологема разночинца является неотрывным элементом единого идеологического кругозора социальной группы либерального дворянства, к которой принадлежал Тургенев. Косвенным документом этого идеологического кругозора и является образ Базарова. Но уже совсем отдаленным и почти негодным документом является этот образ для социально-экономической истории пятидесятых-шестидесятых годов, т. е. как материал для действительного изучения исторического разночинца.

Так обстоит дело, если взять Базарова вне художественной структуры романа. Но ведь на самом деле Базаров непосредственно дан нам вовсе не как этико-философская идеологема, а как структурный элемент поэтического произведения. И в этом его основная действительность для социолога.

Базаров прежде всего „герой“ тургеневского романа, т. е. элемент определенной жанровой разновидности в ее конкретном осуществлении. Здесь эта дворянская идеологема разночинца несет определенную художественную функцию: прежде

всего — в сюжете, потом — в теме (в широком смысле слова), в тематической проблеме и, наконец, в конструкции произведения в ее целом. Здесь этот образ построен совершенно иначе и несет иные функции, чем, скажем, образы героев классической трагедии.

Правда, наша идеологема разночинца, входя в роман и становясь несамостоятельным структурным элементом художественного целого, отнюдь не перестает быть этико-философской идеологемой. Наоборот, она переносит в структуру романа всю свою внехудожественную идеологическую значимость, всю свою серьезность и всю полноту своей идеологической ответственности. Идеологема, лишенная своей прямой значимости, своего идеологического жала, не может войти в художественную структуру, ибо она не внесет туда именно того, что нужно поэтической структуре, что является конститутивным моментом ее, — своей полнозначной идеологической остроты.

Но, не теряя своей прямой значимости, идеологема, входящая в художественное произведение, вступает в новое химическое, а не механическое соединение с особенностями художественной идеологии. Этико-философский пафос ее становится ингредиентом пафоса поэтического, а этико-философская ответственность поглощается совокупностью художественной ответственности автора за целое своего художественного выступления. Это последнее является, конечно, таким же социальным выступлением, как и этико-философское, политическое и всякое иное идеологическое выступление.

Нужен специфический метод и проработанная конкретная методика для осторожного и сколько-нибудь точного выделения внехудожественных идеологем из художественных структур. В большинстве же случаев такая работа вообще ничем не оправдана и бесполезна.

Чисто художественные интенции романа насквозь пронизывают этико-философскую идеологему Базарова. Очень трудно ее отделить от сюжета. Ведь сюжет своей специфической закономерностью, своей сюжетной логикой в гораздо большей степени определяет жизнь и судьбу Базарова, чем отраженная внехудожественная идеологическая концепция его жизни, как разночинца.

Не менее трудно отделение ее от тематического единства

в его целом, у Тургенева — лирически-окрашенного, и от тематической проблемы двух поколений.

Вообще, герой является чрезвычайно сложным литературным образованием. Он строится в точке пересечения важнейших структурных линий произведения. Поэтому-то так трудно отделить лежащую в его основе внехудожественную идеологему от опутывающей ее чисто художественной ткани. Методологических проблем и трудностей здесь очень много; мы нарочито их несколько упрощаем и не развертываем во всей полноте.

Воспользуемся грубой естестенно-научной аналогией. Кислород, именно как кислород, т. е. во всем своем химическом своеобразии, входит в состав воды. Но нужен определенный химический метод и владение определенной лабораторной методикой, т. е. техникой производства конкретных анализов на общехимической методологической основе, чтобы выделить его из воды.

Так и в нашем примере: безусловная наличность этико-философской идеологемы в составе художественного целого еще далеко не гарантирует правильности и методологической чистоты ее отделения. Она дана в химическом соединении с художественной идеологемой.

Далее, особая методика нужна для отнесения выделенной идеологемы к единству идеологического кругозора соответствующей социальной группы. Ведь эта идеологема, выделенная из произведения, где она была несамостоятельным элементом, становится теперь несамостоятельным же элементом обще-идеологического кругозора.

При всем этом необходимо еще строжайше учитывать, что самая идеологема и обнимающий ее идеологический кругозор даны в процессе становления. Идеологема разночинца в образе Базарова вовсе не есть этико-философское утверждение в точном смысле этого слова, а противоречивое становление такого утверждения. Этого нельзя забывать.

Но главная задача марксиста — историка и теоретика литературы, — повторяем, все-таки не в этом выделении внехудожественных идеологем, а в социологическом определении самой художественной идеологемы, т. е. самого художественного произведения.

Можно, конечно, добыть из воды кислород, если он нужен. Но кислород не адэкватен воде как целому. Вода фигурирует

в жизни и нужна в ней именно как целое. Так и роман фигурирует в социальной жизни и действенен в ней именно как роман, как художественное целое. Основною задачею теоретика и историка литературы и является изучение его как такового, а не включенной в него идеологемы — с точки зрения ее художественных функций в этом романе.

И художественная структура романа в его целом, и художественные функции каждого из его элементов сами по себе не менее идеологичны и не менее социологичны, чем включенные в них этические, философские или политические идеологемы. Но художественная идеологичность романа для исследователя литературы непосредственней, первичней, чем только отраженные в нем и дважды преломленные внехудожественные идеологемы.

Внехудожественная идеологема, введенная в литературное произведение, в химическом соединении с художественной конструкцией, образует тематическое единство данного произведения.

Это тематическое единство является особым, только литературе свойственным способом ориентации в действительности, дающим возможность овладеть такими сторонами действительности, которые недоступны другим идеологиям. Все это подлежит специальному изучению на основе особых методических приемов.

„Содержание" литературы как проблема эстетики и поэтики.

Разобранная нами особенность художественной структуры — ее содержательность, т. е. органическая включенность в нее других идеологий в процессе их становления, является общим достоянием почти всех эстетик и поэтик, за исключением эстетик, ориентирующихся на упадочные направления художественного творчества.

В новейшей эстетической литературе эта особенность подробно и принципиально обоснована и разобрана в эстетике Германа Когена, правда, на идеалистическом языке его философской системы.

„Эстетическое" Коген понимает как своего рода надстройку над другими идеологиями, над действительностью познания и поступка. Действительность, таким образом, входит в искусство уже как познанная и этически оцененная. Однако, эта действительность познания и этической оценки является для Когена, как для последовательнейшего идеалиста,

„последней действительностью". Реального бытия, определяющего познание и этическую оценку, Коген не знает. Идеологический кругозор, лишенный притом конкретности и материальности и синтезированный в абстрактное систематическое единство, является для Когена последнею реальностью.

Вполне понятно, что при таких идеалистических предпосылках эстетика Когена не могла овладеть всею конкретною полнотою художественного произведения и его конкретными связями с другими идеологическими явлениями. Эти конкретные связи подменяются им систематическими связями между тремя частями системы философии — между логикой, этикой и эстетикой. Вполне понятно также, что у Когена остались без рассмотрения и анализа и те художественные функции, которые несут внехудожественные идеологемы — познание и этическая оценка — в конкретной структуре произведения.

Та же идея включенности внеэстетических ценностей в художественное произведение, но в менее отчетливой и принципиальной форме, развита в идеалистической эстетике Ионаса Кона[1] и Бродера Христиансена.[2] Еще менее отчетливо эти идеи развиты в психологических эстетиках вчувствования (Einfühlungsästetik) Липпса и Фолькельта. Здесь дело идет уже не о включении идеологем в конкретную структуру художественного произведения, а о различных сочетаниях в психике художника и созерцателя между познавательными и этическими актами, чувствованиями, эмоциями — с одной стороны и эстетическими — с другой. Все растворено в море переживаний, в котором эти авторы тщетно пытаются нащупать какие-либо устойчивые связи и закономерности. Постановка конкретных искусствоведческих проблем на этой зыбкой субъективно-психологической почве, конечно, невозможна.

Более конкретные постановки нашей проблемы можно найти у методологов искусствоведения Макса Дэссуара и Эмиля Утица, у последнего — на почве феноменологического метода. Однако, той степени методологической отчетливости и конкретности, которая могла бы удовлетворить марксистскую науку об идеологиях, мы и здесь не найдем.

Большую путаницу в эту проблему внесли эстетические

---

[1] Ионас Кон, Общая эстетика, Гиз, 1921 г.

[2] Бродер Христиансен, Философия искусства, Пб., 1911 г.

построения Гамана.[1] Этот эстетик и искусствовед под влиянием беспредметных искусств — точнее, направлений — и экспрессионизма в изобразительных искусствах переоценил, особенно в своих последних работах, „вещность“ и „конструктивную сделанность“ художественного произведения. В своих ранних произведениях он переоценил в общем правильный, но чисто отрицательный и формально-пустой принцип эстетического отрешения и изоляции.[2]

Проблема отрешения и изоляции.

На принципе отрешения и изоляции, в виду его общеэстетического значения, мы остановимся здесь несколько подробнее. Ведь может показаться, что отрешение и изоляция художественного произведения и его содержания противоречат разобранной нами особенности поэтической структуры.

На самом деле это, конечно, не так. При правильном понимании этого принципа здесь не оказывается никакого противоречия. Что же собственно отрешается и изолируется в искусстве? И от чего происходит это отрешение?

Ясно, что отрешаются не абстрактные физические качества, а именно идеологические значимости, какие-либо явления социальной действительности и истории. Отрешение же происходит не от идеологического значения их. Наоборот, это значение как раз и входит в отрешенное бытие искусства. Явление входит в него именно как доброе или злое, ничтожное или великое и т. п.

---

[1] Рихард Гаман, Эстетика, М., 1913 г.

[2] В русской литературе последних лет разобранная нами особенность литературы также неоднократно выдвигалась в процессе полемики с формалистами, однако, на ложном фундаменте и без достаточной методологической четкости.

Особенно настаивал на этом А. А. Смирнов в своей интересной работе „Основные задачи науки о литературе“ („Литер. Мысль“, 1923 г., кн. II). Поэтическое произведение он определяет как нераздельное единство и взаимопроникновение познавательного, этического и эстетического моментов. Однако, интуитивистический агностицизм этого автора не позволил ему подойти к конкретным проблемам поэтической структуры. Все научные методы, по мнению указанного автора, доводят исследователя лишь до порога „святое святых“ поэтической структуры. Доступ же в ее глубины научным методам закрыт: она доступна только интуиции.

Указанная особенность литературы трактуется также в работах А. Аскольдова („Литер. Мысль“, кн. III) и Куземана („Мысль“, 1922 г., № 1), особенно отчетливо, хотя и в высшей степени кратко, у последнего. Однако, подлинного методологического анализа мы и здесь не найдем.

Мы уже знаем, что вне идеологических оценок, в отвлечении от них неосуществимы ни сюжет, ни тема, ни мотив. Отрешение на самом деле совершается не от идеологической ценности явления, а от его действительности и от всего того, что связано с действительностью данного явления — возможное чувственное влечение, установка на индивидуальное потребление, страх перед изображенным и т. д. Явление входит в отрешенное бытие искусства со всеми своими ценностными коэффициентами, не как голое и обессмысленное природное тело, а как социальная значимость.

Но отрешенная от действительности, изолированная от ее прагматических связей, социальная значимость, составляющая содержание произведения, под другим углом зрения, в другой социальной категории снова приобщается к действительности и ее связям — именно как элемент художественного произведения, которое, как специфическая социальная действительность, не менее реальна и не менее действенна, чем другие социальные явления.

Возвращаясь к нашему примеру, видим: роман Тургенева не менее действителен и не менее тесно и неотрывно вплетен как реальный фактор в социальную жизнь 60-х годов, чем реальный живой разночинец, не говоря уже о дворянской идеологеме разночинца. Только действительность его как романа иная, чем действительность реального деятеля-разночинца.

Итак, социальная значимость, входящая в содержание романа или иного произведения, отрешенная от действительности в одном отношении, компенсируется новым приобщением ее к социальной действительности — в другом, под другой социальной категорией. И от этой социальной действительности романа нельзя отрываться ради отраженной и отрешенной действительности элементов его содержания.

Действительность романа, его соприкосновение с реальностью, его участие в социальной жизни вовсе не сводится к тому только, что он в своем содержании отражает действительность. Нет, он причастен к социальной жизни и действенен в ней именно как роман и, как таковой, занимает иногда очень большое место в социальной действительности, иногда не меньшее, чем отраженные в его содержании социальные явления.

Боязнь оторваться от имманентной действительности литературы ради иной, только отраженной в ней действительности, не должна приводить к отрицанию наличности этой последней в художественном произведении, как это делается в русском формализме, или к недооценке ее структурной роли в нем, как в формализме европейском. Это пагубно не только с точки зрения внеположных искусству (относительно внеположных) обще-методологических и социологических интересов, но и с точки зрения самого искусства: ведь не дооценивается один из важнейших и существеннейших структурных элементов его, вследствие чего искажется и вся его структура.

Правильная обще-философская установка и необходимая методологическая четкость во всех выдвинутых нами вопросах может быть дана только на почве марксизма. Только здесь может быть вполне согласована специфическая действительность литературы с отражением в ее содержании идеологического кругозора, т. е. других идеологем, согласована в единстве социальной жизни на основе проникающей насквозь и всецело все идеологическое творчество социально-экономической закономерности.

Здесь, на почве марксизма, при предпосылке сплошной социологичности всех идеологических явлений, в том числе и поэтических структур во всех их чисто художественных деталях и нюансах, одинаково устраняется как опасность фетишизации произведения и превращения его в бессмысленную вещь, а художественного восприятия — в голое гедоническое „ощущение" этой вещи, как в нашем формализме, так и обратная опасность превращения литературы в простую служанку других идеологий, опасность отрыва от произведения искусства в его художественной специфичности.

Предмет, задачи и методы истории литературы.

Помимо отражения идеологического кругозора в содержании художественного произведения, этот кругозор оказывает определяющее влияние и на произведение в его целом.

Литературное произведение ближайшим образом является частью литературной среды, как совокупности всех социально-действенных в данную эпоху и в данной социальной группе литературных произведений. С точки зрения строго исторической единичное литературное произведение является несамостоятельным и потому реально неотделимым элементом литературной среды. В этой среде оно занимает определенное место, и ее влия-

ниями непосредственно определяется. Было бы нелепо думать, что произведение, занимающее место именно в литературной среде, могло бы избегнуть ее непосредственного определяющего влияния, могло бы выпасть из органического единства и закономерности этой среды.

Но сама литературная среда, в свою очередь, является лишь несамостоятельным и потому реально неотделимым элементом обще-идеологической среды данной эпохи и данного социального целого. Литература как в своем целом, так и в каждом своем элементе занимает определенное место в идеологической среде, ориентирована в ней и определяется ее непосредственным влиянием. Идеологическая же среда в своем целом и в каждом элементе, в свою очередь, является таким же несамостоятельным моментом социально-экономической среды, ею определяется и проникается снизу до верху единою социально-экономическою закономерностью.

Мы получаем, таким образом, сложную систему взаимоотношений и взаимодействий. Каждый элемент ее определяется в нескольких своеобразных, но взаимнопроницаемых друг для друга целых.

Нельзя понять произведения вне единства литературы. Но это единство в его целом и каждый его элемент, следовательно, и данное произведение нельзя понять вне единства идеологической жизни. А это последнее единство, в свою очередь, ни в его целом, ни в отдельных его элементах нельзя изучать вне единой социально-экономической закономерности.

Таким образом, чтобы вскрыть и определить литературную физиономию данного произведения, нельзя в то же время не вскрыть и его обще-идеологической физиономии, — ведь одного без другого нет, — а вскрывая эту последнюю, мы не можем не вскрыть и ее социально-экономической природы.

Только при соблюдении всех этих условий возможно подлинное конкретное историческое изучение художественного произведения. Ни одного из звеньев этой единой цепи понимания идеологического явления нельзя миновать и нельзя остановиться на одном звене, не переходя к следующему. Совершенно недопустимо изучать литературное произведение непосредственно и исключительно как элемент идеологической среды, как если бы оно было единственным экземпляром литературы, а не являлось непосредственно элементом литературного

мира в его своеобразии. Не поняв места произведения в литературе и его прямой зависимости от нее, нельзя понять и его места в идеологической среде.

Еще более недопустимо перескакивать сразу через два звена и пытаться понять произведение непосредственно в социально-экономической среде, как если бы оно было единственным экземпляром идеологического творчества, а не ориентировалось бы в социально-экономической среде, прежде всего, со всею литературою и со всем идеологическим кругозором вместе, как их неотъемлемый элемент.

Всем этим определяются весьма сложные задачи и методы истории литературы.

История литературы изучает конкретную жизнь художественного произведения в единстве становящейся литературной среды; эту литературную среду в обымающем ее становлении идеологической среды; эту последнюю, наконец, в становлении проникающей ее социально-экономической среды. Работа историка литературы должна, таким образом, протекать в непрерывном взаимодействии с историей других идеологий и с социально-экономической историей.

Бояться эклектизма и подмены истории литературы историей культуры историку-марксисту не приходится. Такой эклектизм и такая подмена страшны лишь на почве позитивизма, где единство покупается всегда ценою смешения и всяческих подмен. Конкретное единство исторического материализма не боится таких спецификаций и дифференциаций и в то же время никогда не утратит за ними единства конкретного принципа и метода.

Боязнь эклектизма и подмены объясняется наивным убеждением, что специфичность и своеобразность какой-нибудь области можно сохранить только путем ее обсолютной изоляции, путем закрывания глаз на все, вне ее лежащее. На самом же деле всякая идеологическая область и всякое отдельное идеологическое явление обретает свое истинное своеобразие и свою специфичность именно в живом взаимодействии с другими явлениями.

При изучении литературы в живом взаимодействии с другими областями и в конкретном единстве социально-экономической жизни не только не утрачивается ее своеобразие, но, напротив, это своеобразие только и сможет до конца и все-

сторонне раскрыться и определиться в этом процессе взаимодействия.

При этом историк литературы ни на минуту не должен забывать двоякой связи литературного произведения с идеологической средой: через отражение этой среды своим содержанием и через непосредственную причастность к ней своим целым в его художественной специфичности, как своеобразной части этой среды.

Что литературное произведение определяется прежде всего и непосредственно самою литературой, не может и не должно, конечно, смущать историка-марксиста. Марксизм вполне допускает определяющее влияние других идеологий на литературу. Более того, он допускает обратное воздействие идеологий на самый базис. Следовательно, подавно он может и должен допустить воздействие литературы на литературу же.

Но это воздействие литературы на литературу не перестает быть социологическим воздействием. Литература, как и всякая иная идеология, социальна с начала и до конца. Единичное литературное произведение не отражает базиса „за свой страх и риск", в отдельности и в отрыве от литературы в целом. И базис не определяет литературного произведения, как бы „отозвав его в сторону" и „по секрету" от остальной литературы. Нет, он воздействует именно на всю литературу и на всю идеологическую среду в ее целом, а на отдельное произведение, именно как литературное произведение, т. е. как на элемент этого целого — в его неотрывной связи со всею данной литературной ситуацией.

Социально-экономическая закономерность умеет говорить на языке самой литературы, как она умеет говорить на всех идеологических языках. Путаница и прорывы вносятся только дурными теоретиками и историками, которые воображают, что социологический фактор должен быть непременно „чуждым" фактором, что, если дело идет о литературе, он должен быть непременно „внелитературным фактором", если о науке — „вненаучным фактором" и т. п.

На самом деле социально-экономическая закономерность воздействует на все элементы общественной и идеологической жизни и изнутри и извне. Наука не должна перестать быть наукой, чтобы стать социальным явлением, — для этого она должна стать плохой наукой. Но, впрочем, даже и тогда, как

плохая наука, она не перестанет быть социальным явлением.

Но чего действительно должен остерегаться историк литературы — это превращения литературной среды в абсолютно замкнутый, самодовлеющий мир. Учение о замкнутых и независимых друг от друга культурных рядах совершенно недопустимо. Своеобразие ряда, точнее — среды, как мы видели, только и обосновывается взаимодействием этого ряда как в его целом, так и в лице каждого его элемента со всеми другими рядами в единстве социальной жизни.

Каждое литературное явление (как и всякое идеологическое явление) — повторяем это,—определяется одновременно и извне и изнутри. Изнутри — самой литературой, извне — другими областями социальной жизни. Но, определяясь изнутри, литературное произведение тем самым определяется и извне, ибо определяющая его литература сама в ее целом определяется извне. А определяясь извне, оно тем самым определяется и изнутри, ибо внешние факторы определяют его именно как литературное произведение в его специфичности и в связи со всей литературной ситуацией, а не вне ее. Внутреннее, таким образом, оказывается внешним и обратно.

Эта диалектика совсем не так сложна. Только на почве грубых механистических пережитков может держаться то поистине топорное, неподвижно-инертное и необратимое различение „внутренних и внешних факторов" развития идеологических явлений, которое довольно часто встречается в марксистских работах о литературе и других идеологиях. При этом еще „внутренний фактор" обычно берется под подозрение, как недостаточно лойяльный с социологической точки зрения!

Любой внешний фактор, воздействующий на литературу, вызывает в ней чисто литературный эффект, и этот эффект становится определяющим внутренним фактором для последующего развития литературы. А сам этот внутренний фактор становится внешним фактором для других идеологических сфер, которые будут реагировать на него на своем внутреннем языке; эта же реакция, в свою очередь, станет внешним фактором для литературы.

Но, конечно, вся эта диалектическая игра факторов совершается в пределах единой социологической закономерности. Ничто в идеологическом творчестве не выходит за пределы

этой закономерности: она властвует в каждом уголке, в каждой интимной и внутреннейшей детали идеологического построения. Все в этом процессе непрерывного диалектического взаимодействия сохраняет свое своеобразие. Искусство не перестает быть искусством, наука — наукой. Но и социологическая закономерность при этом не утрачивает своего единства и своей всеопределяющей силы.

Только на основе такого диалектического понимания своеобразия и взаимодействия различных идеологических явлений может быть построена подлинная научная история литературы.

Предмет, задачи и метод социологической поэтики.

Однако, история литературы не исчерпывает еще всех задач литературоведения. Более того, она сама предполагает уже науку, которая раскрыла бы своеобразие поэтических структур, как sui generis социальных структур, т. е. научная история литературы предполагает социологическую поэтику.

Что такое литературное произведение? Какова его структура? Каковы элементы этой структуры и каковы их художественные функции? Что такое жанр, стиль, сюжет, тема, мотив, герой, метр, ритм, мелодика и т. д.? Все эти вопросы и, в частности, вопрос об отражении идеологического кругозора в содержании произведения и о функциях этого отражения в целом его художественной структуры — все это обширная исследовательская область социологической поэтики.

Эта область и должна, прежде всего, осуществить все те задания, которые мы рассматривали в первой главе нашей работы, конкретизировав их на материале литературы.

История литературы в основном уже предполагает ответы социологической поэтики на поставленные вопросы. Она должна уже исходить из определенных знаний о сущности тех идеологических структур, конкретную историю которых она прослеживает.

Но в то же время и сама социологическая поэтика, чтобы не стать догматичной, должна ориентироваться на истории литературы. Между этими двумя науками должно быть непрерывное взаимодействие. Поэтика дает истории литературы руководящие направления в спецификации материала исследования и основные определения его форм и типов. История литературы вносит свои коррективы в определения поэтики, делая их более гибкими, динамичными и адэкватными многообразию исторического материала.

В этом смысле можно говорить о необходимости особой исторической поэтики как о посредствующем звене между теоретической социологической поэтикой и историей литературы.

Впрочем, разделение теоретической и исторической поэтики носит скорее технический, нежели методологический характер. И теоретическая поэтика должна быть историчной.

Каждое определение социологической поэтики должно быть определением адэкватным всей эволюции определяемой формы. Так, например, определение романа, даваемое социологической поэтикой, должно быть динамичным и диалектичным. Оно должно относиться к роману, как к ряду меняющихся разновидностей этого жанра, должно быть адэкватно именно этому становящемуся ряду. Определение романа, неспособное покрыть всех бывших форм его исторического становления, является вовсе не научным определением романа, а художественной декларацией какого-нибудь литературного направления, т. е. выражает оценки и взгляды этого направления на роман.

Чтобы не превратиться в программу какой-нибудь литературной школы, — действительная судьба большинства поэтик, — или же, в лучшем случае, в программу всей литературной современности, социологическая поэтика должна быть исторически ориентирована. Диалектический метод дает ей в руки незаменимое оружие для построения динамических определений, т. е. таких, которые адэкватны становящемуся ряду развития данного жанра, данной формы и пр. Только на основе диалектики можно избежать как нормативизма и догматической декларативности в определениях, так и позитивистической распыленности в многообразии ничем не связанных и лишь условно объединенных фактов.

И вот, роль исторической поэтики сводится к тому, чтобы в ряде монографических исследований по истории того или иного жанра, даже того или иного структурного элемента, какова, например, работа А. Н. Веселовского „Из истории эпитета“, подготовлять историческую перспективу для обобщающих и синтезирующих определений социологической поэтики.

Случилось так, что марксистский метод в истории литературы уже применялся, а марксистской социологической поэтики еще не было, как нет ее и до сих пор. Более того, о ней даже не думали.

При таком положении историку-марксисту приходилось заимствовать специфицирующие определения литературных явлений у несоциологических поэтик. Эти определения были, конечно, или натуралистическими, или позитивистическими, или идеалистическими, во всяком случае — заведомо несоциологическими. Эти спецификаторские определения оказывали, конечно, упорное сопротивление марксистскому методу,— ведь они были „чужеродным телом“ в марксистском исследовании.

На этой-то почве и родилась печальная тенденция объявлять войну всему „имманентно“ литературному в объяснении литературных явлений, а марксистский метод сводить к упорному подыскиванию лишь исключительно внешних факторов, определяющих литературные явления независимо друг от друга.

Вместо того, чтобы вскрыть социологичность литературных явлений изнутри, пытались прошибить их извне, стремясь во что бы то ни стало доказать определяющие воздействия на литературные явления единственно и исключительно внелитературных факторов (хотя бы и других идеологий). Точно искусство, истолкованное только как не-искусство, становится социальным фактором, не будучи таковым по своей природе! Точно искусство только вопреки собственной сущности и закономерности, нехотя приспособляется к социальной действительности!

Случилось то, что некоторые марксисты вместе с заимствованными основами поэтики усвоили пережитки дурного натурализма и позитивизма, ложные представления о художественных явлениях, как о каких-то природных, несоциальных явлениях или каких-то отрешенных от социальной действительности самодовлеющих идейных сущностях, — точно идеи могут рождаться вне социального общения.

Внутреннюю („имманентную“) несоциальность художественных структур настойчиво подчеркивают и выдвигают все не-марксисты-спецификаторы. Основываясь на этом, они и требуют ограничения социологического метода.

И действительно, если бы художественная структура, как таковая, была бы внутренне несоциальна, то марксистский социологический метод должен был бы быть ограничен. Если бы художественная структура была аналогична, например, химической структуре, которая сама по себе, конечно,

внесоциальна, то литература имела бы свою внесоциальную закономерность, так же недоступную никаким социологическим методам, как недоступна им химическая закономерность. История литературы представила бы тогда печальное зрелище непрерывной борьбы внутренней природы литературы с навязываемыми ей, чуждыми этой природе, социальными требованиями. Основной темой этой истории была бы уже не борьба между классами, а борьба классов с литературой.

В этом отношении в высшей степени характерна точка зрения П. Н. Сакулина. Он противопоставляет „имманентную сущность“ литературы, недоступную социологическому методу, и ее имманентную, также внесоциологическую эволюцию „по природе“, воздействию на нее внешних социологических факторов. Социологический метод он и ограничивает пределами изучения каузального воздействия на литературу внелитературных факторов.

„Если представить себе конкретно весь ход работы историка литературы,—говорит проф. Сакулин,—то, естественно, она начинается с имманентного изучения отдельных произведений и отдельных писателей... Элементы поэтической формы (звук, слово, образ, ритм, композиция, жанр), поэтическая тематика, художественный стиль в целом — все это предварительно изучается имманентно, с помощью тех методов, какое выработала теоретическая поэтика, опираясь на психологию, эстетику и лингвистику, и какие, в частности, практикуются ныне так называемым формальным методом. По существу — это наиболее ценная часть нашей работы. Без нее немыслимо дальше двигаться в своем исследовании...

„Видя в литературе социальное явление, мы с неизбежностью приходим к вопросу об ее причинной обусловленности. Для нас это — социологическая каузальность. Только теперь историк литературы получает право стать в позу социолога и выдвигать свои „почему“, чтобы литературные факты включить в общий процесс социальной жизни данного периода и чтобы, вслед за этим, определить их место во всем историческом движении. Тут-то и вступает в свою силу социологический метод, который, в применении к литературе, становится историко-социологическим“.[1]

---

[1] „Социологический метод в литературоведении“, стр. 26—28.

Эта точка зрения очень показательна. Она — не результат личных субъективных домыслов проф. Сакулина; нет, она — удачное и отчетливо сформулированное выражение того действительного usus'а, который господствует в настоящее время в „марксистском" литературоведении, того методологического дуализма, который силою вещей сложился в нем. И те, кто полемизируют с проф. Сакулиным и не принимают его откровенных и отчетливых формулировок, на самом деле в своей практической работе подчиняются этому же господствующему usus'у: сводят марксистский метод к изучению воздействия внелитературных факторов на литературу. Все же касающееся самой литературы в ее специфичности — терминологию, определения, описания структурных особенностей литературных явлений, жанра, стиля и их элементов — они заимствуют у теоретической поэтики, которая выработала все эти основные понятия литературоведения, опираясь, как это совершенно справедливо и утверждает наш автор, на психологию (конечно, субъективную и субъективистическую), на эстетику (идеалистическую), на лингвистику (главным образом, позитивистическую и отчасти идеалистическую), но отнюдь не на марксистский социологический метод. Совершенно прав проф. Сакулин и в том, что без всех этих основных понятий теоретической поэтики немыслимо никакое историко-литературное исследование.

Проф. Сакулин, таким образом, правильно выразил господствующий usus „социологических" исследований. Но он глубоко не прав, когда думает, что построение социологической поэтики невозможно. Он не прав, когда он пытается дурной usus истолковать как неизбежный и методологически правомерный факт, когда он фактическую ограниченность социологического метода пытается перетолковать в необходимое и законное ограничение его.

Задачи социологической поэтики прежде всего спецификаторские, описательные и аналитические. Выделить литературное произведение, как таковое, дать экспозицию его структуры, определить ее возможные формы и разновидности, определить ее элементы и их функции — таковы ее основные задачи. Никаких законов развития поэтических форм она, конечно, строить не может. Прежде чем искать законы развития литературных форм, нужно знать, чем являются эти формы.

Сами же законы могут быть найдены лишь в итоге громадной историко-литературной работы. Таким образом, отыскание и формулировка законов литературного развития предполагает уже как социологическую поэтику, так и историю литературы.

Поэтому мы не можем согласиться с тем пониманием задач социологической поэтики, которое предложил В. М. Фриче в своей статье „Проблемы социологической поэтики".

Проф. Фриче понимает поэтику как номотетическую, законополагающую науку о развитии поэтических форм.

„Если догматическая поэтика давнего прошлого, — говорит он, — устанавливала известные правила, коим поэты обязаны были следовать в своем творчестве, если историческая поэтика XIX века имела своим назначением вскрыть исторический генезис поэтических форм, то социологическая ставит своей целью обнаружить ту закономерность, которая существует в жизни этих форм." [1]

Спрашивается, кто же раскроет и опишет эти формы? Кто определит их своеобразие и их отличия от других идеологических форм?

Несколько далее проф. Фриче говорит: „Первая задача социологической поэтики по отношению к этой кардинальной проблеме поэтики (проблеме стиля) и состоит в том, чтобы установить закономерное соответствие известных поэтических стилей определенным экономическим стилям." [2]

Но ведь прежде чем устанавливать закономерное соответствие поэтических стилей внепоэтическим стилям, необходимо выяснить самую природу (социальную) поэтического стиля, как такового, в его отличии от внепоэтических стилей! Необходимо изучить самый специфический язык поэзии, чтобы устанавливать его соответствие специфическим же языкам других идеологий.

Сравнив классический стиль поэзии со стилями других областей социальной жизни, проф. Фриче подводит следующий итог: „Классический литературный стиль, таким образом, — лишь свое, в своей области, проявление тех рационалистических энергий, которые одновременно действовали в области фило-

---

[1] „Вестник Коммунистической академии", 1926 г., кн. 17, стр. 169.
[2] Ibid., стр. 171.

софской и научной мысли, в области экономического и политического строительства.“ [1]

Вот эти-то „свое“ и „свою область“ и необходимо прежде всего определить в социологической поэтике. Наука же об идеологиях должна также предварительно определить и „свою область“ философской и „свою область“ научной мысли. Проф. Фриче, устанавливая свои законы, предполагает все это уже известным.

На дальнейших страницах своей статьи он оперирует понятиями „авантюрного романа“, „семейно-психологического“, „семейно-бытового“, „готического“ и пр. Он устанавливает связи этих жанровых разновидностей романа с соответствующими социально-экономическими и идеологическими (внелитературными) явлениями. Но ни определения, ни анализа самих жанровых разновидностей и их элементов он не дает, предполагая их известными. Далее он останавливается и на „таком формально-техническом вопросе, как стиль стихотворной техники, и подыскивает внелитературные соответствия „свободному ритму“, предполагая понятие стихотворной техники, понятие ритма, понятие свободного ритма, другими словами, всю область метрики, ритмики и мелодики уже известной и изученной.

Одним словом, наш автор все время опирается на спецификаторскую, экспозиционную и аналитическую работу несоциологической поэтики, подыскивая для заимствованных у нее понятий внелитературные соответствия и эквиваленты.

Мы нисколько не возражаем против существенности и важности поставленных проф. Фриче проблем и задач самих по себе, но только это не задачи и не проблемы социологической поэтики. Ту исследовательскую область, которую намечает он в своей статье, было бы правильнее всего назвать „социологией литературного развития“. Эта область социологии литературы, претендующая формулировать законы ее развития, уже предполагает как социологическую поэтику, так и историю литературы, а, кроме того, всю спецификаторскую работу науки об идеологиях (науковедение, религиеведение и др.). Такая наука является, во всяком случае, самой последней в ряду литературоведческих наук. Она предполагает высокую

---

[1] Ibid., стр. 172.

степень разработанности как поэтики, так и истории литературы. В противном случае дальше простых полухудожественных аналогий она не сможет пойти.

Социологическая же поэтика является первой в ряду литературоведческих наук, и если в своем дальнейшем развитии и углублении она и зависит от истории литературы, то ближайшим образом она является основополагающей для этой последней, выделяя и определяя для нее материал и указывая основные направления его исследования.

Пока нет у нас социологической поэтики, хотя бы в основных, простейших линиях, до тех пор невозможна продуктивная разработка истории литературы на монистической основе марксистского социологического метода.

Но есть еще одна область, кровно заинтересованная в создании социологической поэтики. Это — литературная критика.

В настоящее время в ней господствует полный разрыв между идеологическими (внелитературными) и художественными требованиями и подходами. Даже с понятием содержания она до сих пор справиться не может. Ставя литературе в большинстве случаев правильные и справедливые социальные требования, давая ей нужные и актуальные социальные задания, литературная критика обычно совершенно беспомощна в их формулировках, т. е. она не умеет их выразить на языке самой литературы. Она дает свои задания в сыром, не специфицированном виде. Поэтому иной раз получается впечатление, что от художника требуют, чтобы он осуществлял социальные задачи не как художник, а непосредственно как политик, как философ, как ученый-социолог и т. п., одним словом, чтобы он работал „не по специальности“.

Поэт, чтобы перейти к осуществлению данного ему социального задания, должен перевести его на язык самой поэзии, сформулировать его как чисто поэтическую проблему, разрешимую силами самой поэзии. Задание должно быть ориентировано и понято в контексте наличных средств и возможностей поэтического искусства, должно быть соотнесено с предшествующими явлениями литературы, одним словом, должно быть выражено во всех своих моментах на актуальном языке самой же поэзии. Оно должно предстать как поэтическое задание.

Компетентная и здоровая критика должна давать худож-

нику „социальный заказ“ на его собственном языке, как поэтический заказ. При высокой художественной культуре и само общество, сама читательская масса естественно и легко совершает перевод своих социальных требований и нужд на имманентный язык поэтического мастерства. Правда, это последнее возможно лишь в сравнительно редких условиях полной классовой однородности и гармонии между поэтом и его аудиторией. Но критика, во всяком случае, должна быть компетентным переводчиком, medium'ом между ними.

С точки зрения формалистов и всех иных защитников внесоциальной природы литературы, такого перевода социального задания на язык поэтического искусства нет и не может быть. Социальная жизнь и поэтическое творчество с точки зрения этих спецификаторов — два мира, внутренне чуждые друг другу и не имеющие общего языка. Между ними возможно только внешнее механическое взаимодействие, не вносящее в поэзию новых социальных возможностей, а, в лучшем случае, лишь актуализующее уже наличные имманентные возможности самой поэзии.

Мы полагаем, что социальное задание может проникнуть и проникает во внутрь искусства, как в свою родную стихию, и что язык искусства — только диалект единого социального языка. Поэтому перевод с этого диалекта на диалекты других идеологий совершается с идеальной адэкватностью.

Правда, бывают эпохи, когда художник и господствующий класс перестают понимать друг друга. Заказчик органически не может перевести свой социальный заказ на язык искусства и требует от искусства не-искусства. Художник не понимает социальных заданий жизни и преподносит ей формалистическое экспериментаторство или школьные упражнения. Но это бывает лишь в эпохи острого и глубокого социального разложения.

Необходимо научиться понимать язык поэзии как с начала и до конца социальный язык. Это и должна осуществить социологическая поэтика. Две основные функции литературной критики — дача социального заказа и оценка выполненного заказа — предполагают владение этим языком в совершенстве.

Проблема „формального метода“ в литературоведении.

Положительной разработке труднейших и ответственнейших задач социологической поэтики должна предшествовать критическая расчистка исследовательского поля.

Проблема поэтики в СССР в настоящее время, можно сказать, монополизирована так называемым „формальным" или „морфологическим" методом. За краткий срок своего исторического существования формалисты сумели охватить очень широкий круг проблем теоретической поэтики. Нет почти ни одного относящегося сюда вопроса, которого они так или иначе не коснулись бы в своей работе. Марксизм не может пройти мимо этой работы формалистов, не подвергнув ее тщательнейшему критическому анализу.

Марксизм тем более не может миновать формального метода, что формалисты выступили именно как спецификаторы и выступили, действительно, почти впервые в этой роли в русской литературной науке. Проблемам спецификации литературной науки они сумели придать большую остроту и принципиальность, что резко и выгодно выделяет их на фоне дряблого эклектизма и беспринципности академического литературоведения.

Спецификация, как мы видели, является очередною задачей и марксистской науки об идеологиях и, в частности, литературоведения.

Однако, спецификаторские тенденции наших формалистов диаметрально противоположны марксистским. Спецификацию они мыслят как изоляцию данной идеологической области, как замыкание ее от всех иных сил и энергий идеологической и социальной жизни. Специфичность, своеобразие они мыслят как косную и враждебную всему иному силу, т. е. они мыслят своеобразие не диалектически и, потому, неспособны сочетать его с живым взаимодействием в конкретном единстве социальной исторической жизни.

Но что делает встречу марксизма с формалистами особенно принципиальной и потому продуктивной — это то, что формалисты последовательно и до конца отстаивают несоциальность художественной структуры, как таковой. Свою поэтику они строят как последовательно-несоциологическую поэтику.

Если они правы, если структура литературного явления действительно несоциальна, то роль социологического метода в литературоведении чрезвычайно ограничена и касается, действительно, не факторов развития, а лишь помех развитию литературы, тех палок, которые ставит история в колеса литературной эволюции.

Если же они неправы, то их теория, проведенная с такой последовательностью и законченностью, должна оказаться великолепным reductio ad absurdum принципиально-несоциологической поэтики. И эта абсурдность должна обнаружиться прежде всего в отношении самой литературы, самой поэзии.

Ведь если литература — социальное явление, то формальный метод, игнорирующий и отрицающий ее социальную природу, прежде всего окажется неадэкватным самой литературе, даст ложные истолкования и определения именно специфическим особенностям и чертам ее.

Поэтому критика марксизмом формального метода не может быть и не должна быть „критикой со стороны".

Повторяем, марксистское литературоведение сходится с формальным методом и сталкивается с ним на почве общей им очередной и актуальнейшей проблемы — проблемы спецификации. Поэтому критика формализма должна быть и может быть „имманентной" в самом лучшем смысле этого слова. Каждый довод формалистов должен быть проверен и отвергнут на его собственной почве, на почве своеобразия литературного факта. Сам предмет, сама литература в своем своеобразии должна отменить и снять неадэкватные ей и ее своеобразию определения формалистов.

Так мыслим мы критику формального метода.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

К ИСТОРИИ ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ФОРМАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ.

Западно-европейский и русский формализм.

С точки зрения более широкой исторической перспективы русский формальный метод является лишь одною из ветвей обще-европейского формального направления в искусствоведении.

Правда, непосредственной, прямой зависимости наших формалистов от их западно-европейских предшественников указать нельзя. Непосредственной генетической связи здесь, повидимому, не было. Наши формалисты вообще ни на кого не опираются и ни на кого не ссылаются, кроме как на себя самих.

Особенно в первый период развития научный кругозор формалистов был чрезвычайно узок; движение носило замкнутый кружковой характер. Самая терминология формалистов, лишенная сколько-нибудь широкой научной ориентировки, носила такой же кружковой, жаргонный оттенок. Дальнейшее развитие формализма происходило в условиях научной блокады, что также не могло благоприятствовать широкой и отчетливой взаимоориентации его с другими направлениями и течениями западно-европейской искусствоведческой и литературоведческой мысли.

Нужно сказать, что и до настоящего времени не произошло еще настоящей ориентировки всех терминов и определений формализма в широком научном контексте. До настоящего времени еще не сделано ни одной сколько-нибудь серьезной и широкой попытки со стороны формалистов уяснить свое историческое положение, определить свое отношение хотя бы к основным явлениям современного западно-европейского искусствоведения и литературоведения. [1]

---

[1] Первым и единственным опытом в этом направлении остается пока статья Б. М. Эйхенбаума: „Теория формального метода“ (1926 г.) в сборнике

Этот несколько доморощенный характер нашего формализма заслоняет его действительную причастность обще-европейскому формальному и спецификаторскому течению.

Наш формализм сложился в той же атмосфере, явился выражением тех же сдвигов как в самом искусстве, так и в идеологическом кругозоре в его целом, которые обусловили и развитие западно-европейского формализма.

Правда, как мы увидим, наш формализм все же значительно отличается от западно-европейского в целом ряде существенных моментов своей теории.

В нашу задачу не входит сколько-нибудь подробный исторический очерк и критический анализ западно-европейского формального метода. Нам важно лишь очертить ту проблемную констеляцию, из которой возникло данное течение, и наметить лишь самые основные линии его развития. Эта характеристика западного формализма должна послужить лишь тем фоном, на котором более отчетливо выступят особенности русского формализма.

Исторические предпосылки развития западно-европейского формализма.

Формальное направление в искусствоведении на Западе возникло на почве изобразительных искусств, отчасти — музыки (Ганслик). Лишь в последнее время оно начинает проникать в литературоведение, хотя здесь сколько-нибудь законченного выражения оно так и не получило.

Формальное направление искусствоведения, как и все направления теоретической мысли об искусстве, было подготовлено самим развитием искусства. Оно прежде всего явилось выражением тех тенденций и тех проблем, которые стали на очереди в работе самих художников и в сознании знатоков и ценителей искусства.

В искусстве этого времени были до конца развиты и исчерпаны натуралистические тенденции, господствовавшие в предшествующую эпоху. На фоне этого пройденного пути, ставшего уже достоянием эпигонов, особенно резко выступили и заявили о себе конструктивные задачи искусства.

Эти конструктивные задачи, в силу реакции на предше-

его статей „Литература". Но указанной нами задаче — широкой ориентации формального метода — она, конечно, не удовлетворяет, да и не претендует удовлетворять. Она ограничивается кратким историческим очерком формализма. Западно-европейскому формальному направлению посвящено в ней только полстранички.

ствующее засилье изобразительных и выразительных задач, принимали иногда враждебные всякой отраженной содержательности формы. Учение о беспредметности искусства и самые попытки такого беспредметного творчества и являлись таким реактивным образованием.

Какую бы более или менее радикальную форму ни принимали эти тенденции, развитие самого искусства во всяком случае благоприятствовало осознанию конструктивных моментов художественного произведения. Теоретическая мысль исследователей не могла не направиться именно в эту сторону. Здесь открывался новый, еще неизученный круг проблем и задач.

Одновременно с этими изменениями внутри новейшего европейского искусства происходит расширение как созерцательского кругозора знатока и ценителя, так и научного кругозора искусствоведа. Европейскому художественному сознанию открываются целые миры новых форм восточного искусства.

Это необычайное расширение конкретного мира искусства не могло не обнаружить весьма узкий односторонний характер тех понятий и определений, какие были выработаны искусствоведением на почве европейского, по преимуществу, реалистического искусства. В процессе усвоения этих новых разнороднейших форм „чужого искусства" все более и более уяснялись именно конструктивные задачи искусства. Трудности ведь были не в усвоении нового содержания, а в самих принципах и способах изображения. Ново было не видимое, а самые формы ви́дения.

Далее, было ясно, что дело здесь идет вовсе не о другой степени художественного умения, не о другой степени технического совершенства, как это со всей наивностью предполагали раньше относительно архаического искусства. Нет, в „чужом искусстве" дело шло о новом принципе понимания самих художественных средств выражения, о новых художественных заданиях, подчиняющих себе эти средства. Дело шло об усвоении именно того, что новое искусствоведение обозначило термином „художественная воля".

Ряд иных и новых „художественных воль" раскрылся ценителю и искусствоведу в „чужом искусстве". При этом „художественные воли" в их своеобразии и в их различиях выражались

прежде всего в способах конструирования самого художественного произведения-вещи, т. е. самой художественной действительности.

На фоне этих чужих „художественных воль“ европейская „реалистическая воля“ с ее особым отношением к изображаемой действительности предстала лишь как один из возможных способов конструирования художественного произведения, а ее реалистическая доминанта (отражение внехудожественной действительности, как она есть) — лишь как одна из возможных конструктивных доминант.

В свете „чужого искусства“ открылись также пути к новому пониманию таких знакомых явлений, как готика. Своеобразие „готической воли“ совершенно по-новому раскрывает, например, Воррингер в своей книге: „Formprobleme der Gotik“. В связи с этим же происходит и пересмотр взглядов на художественную архаику.

Таковы предпосылки формального направления, подготовленные развитием самого европейского искусства, усиленные и углубленные в процессе приобщения европейского художественного сознания формам „чужого искусства“.

Обще-идеологический кругозор западно-европейского формализма.

В обще-идеологическом кругозоре, как мы знаем, совершился в это время кризис идеализма и позитивизма. Это сопровождалось увеличением интереса и обострением чуткости ко всем конкретным выражениям мировоззрения — к мировоззрению в красках, в пространственных формах, в беспредметных звуках, одним словом, не в формах мышления о мире, а в формах конкретного видения и слышания мира и его вещей.

Европейское формальное направление и возникло и слагалось в борьбе как с идеализмом, так и с позитивизмом. И это историческое положение его между двумя враждебными станами имело громадное значение и определило весь его духовный облик.

Оба противника были серьезны. И идеализм и позитивизм обладали сложившимся, методологически отчетливым, проработанным и детализованным учением. Оба противника были со школой и традицией. Легкомысленное, слабо вооруженное и непродуманное выступление, всякие наскоки и игнорирования были здесь невозможны. Эстрадный радикализм какого-нибудь деклассированного новатора не мог иметь никаких шансов не только на руководство, но даже и на сколько-

нибудь существенное влияние на искусствоведческую исследовательскую мысль. Идеалистическая „философия культуры“ с ее сложнейшей методологией и тончайшими смысловыми нюансами, с одной стороны, и позитивизм с его вышколенностью и щепетильнейшей научной осторожностью — с другой, создали весьма мало благоприятную атмосферу для широких легкомысленных обобщений и скороспелых выводов.

Все это не могло не оказать благотворнейшего влияния на развитие европейского формализма, поддерживало в нем высокий научный уровень и предохранило его от поспешных и слишком тесных связей с каким-либо определенным художественным направлением. Правда, некоторые элементы художественной программы были и в европейском формализме, что, впрочем, неизбежно и от чего не может уклониться ни одно направление теоретической мысли об искусстве.

Но все же в основном европейский формализм соблюдал должную дистанцию по отношению к шумихе сменяющих друг друга программ, манифестов и деклараций различных художественных группировок.

Основная магистраль европейского формализма.

Колыбелью европейского формализма явился круг художника Ганса-фон-Марэ (ум. в 1887 г.).[1] Отсюда вышли основополагающие теоретики этого направления: искусствовед Конрад Фидлер и скульптор Адольф Гильдебранд.[2] Те элементы личного художественного исповедания, которые имелись у них и в их первых и основополагающих работах, — особенно они сильны у Гильдебранда, — в дальнейшей жизни направления легко отделились от того, что было в них исторически существенного — от нового круга проблем и нового направления в их разрешении. Это объективное ядро их учения продолжало продуктивно развиваться в трудах Шмарзофа, Ворringера, Мейер-Грефэ, Вёльфлина, а также и Гаузенштейна, совершенно независимо от различных художественных вкусов и предпочтений всех этих исследователей.

---

[1] О нем см. Julius Meier-Graeffe, Gans von Marees. Sein Leben und sein Werk, 3 B., 1909-10 г., а также статью И. Кона в „Логосе“ 1911-1912 г., № 2—3.

[2] Работы Фидлера собраны в двух томах его „Schriften über Kunst“ (второе издание — Мюнхен 1913 г.); первоначально они появились в 1896 г. Книга Адольфа Гильдебранда „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ вышла в 1893 г. Есть русский перевод (Москва, 1914 г.).

Мы постараемся выделить это основное и существенное ядро европейского формализма, отвлекаясь по возможности от тех индивидуализующих оболочек, в какие оно облекается в трудах отдельных искусствоведов.

Мы различаем в этом ядре следующие образующие его моменты: 1) конструктивные задачи искусства, 2) идеологичность самой формы, 3) средства изображения и техника, 4) проблема зримости и 5) „история искусства без имен".

Мы дадим краткий, критически ориентированный анализ каждого из этих моментов.

Конструктивные задачи искусства.

Произведение искусства является замкнутым в себе целым, каждый момент которого получает свое значение не в соотнесении с чем-либо вне произведения находящимся (с природой, действительностью, идеей), а лишь в самозначимой структуре самого целого. Это значит, что каждый элемент художественного произведения имеет прежде всего чисто конструктивное значение в произведении, как в замкнутой самодовлеющей конструкции. Если же он что-либо воспроизводит, отражает, выражает или чему-нибудь подражает, то эти его „трансгредиэнтные"[1] функции подчинены его основному конструктивному заданию — заданию построить цельное и замкнутое в себе произведение.

Основная задача искусствоведа и заключается в том, чтобы раскрыть прежде всего это конструктивное единство произведения и чисто конструктивные же функции каждого элемента в нем.

Вот как формулирует эту задачу Адольф Гильдебранд в предисловии к третьему изданию своего труда:

„В художественной деятельности былых времен мы замечаем, что архитектоническое построение художественного произведения всегда стояло на первом плане, подражательная же сторона развивалась лишь медленно. Это лежит в самой природе дела, ибо общее художественное чувство, инстинктивная потребность создать из кусков пережитого нами некоторое целое для нашего представления, творит и распоряжается отношениями непосредственно из себя, как музыка; художественное же наблюдение природы только мало-по-малу приносит свой все более и более богатый материал.

[1] Термин И. Кона.

„Характерно для нашего времени, как времени науки, что практическая художественная деятельность не выходит теперь за пределы подражательного. Архитектоническое чувство или совершенно отсутствует, или удовлетворяется чисто внешним, более или менее красивым распорядком. Мое стремление в этой книге направлено на то, чтобы этот архитектонический строй художественного произведения выдвинуть в центр внимания и развить проблемы, которые ставит форма с этой стороны, как необходимое, фактически обоснованное на наших отношениях к природе требование". [1]

То, что Гильдебранд называет „архитектоническим", и есть конструктивное единство произведения. Самый термин „архитектонический" не удержался, так как связан с посторонними делу ассоциациями.

В чем же выразится этот конструктивный, „архитектонический" подход к произведению изобразительных искусств?

Произведение есть замкнутое пространственное тело. Оно является частью реального пространства и организовано как некоторое единство именно в нем. Исходить и должно из этой реальной организации произведения, как самозначимого конструктивного целого. Этим реальным местом произведения, затем — организацией его частей и теми функциями, которые несет каждая часть и все организованное тело в реальном пространстве, определяется род, способ и функции введенного в конструкцию произведения предметного содержания. Какое бы подражающее, изображающее или иное значение ни получил тот или другой элемент пространственного целого, должно быть прежде всего определено его место в организованном реальном теле произведения, т. е. место его конструктивного значения в пределах реального пространства.

Так, например, плоскость картины остается плоскостью и художественно обрабатывается именно как плоскость, какую бы трактовку ни дал ей художник. Иллюзорное или идеальное пространство картины ориентируется в отношении к этой плоскости, определяясь в ней как ее конструктивный элемент и лишь с ее помощью приобщаясь к реальному пространству. Из этой плоскости и из ее реальной организации и должно исходить, рассматривая идеальное пространство со всеми

---

[1] „Проблема формы в изобразительном искусстве", изд. 1914 г., стр. 4.

наполняющими его предметными значимостями (подражающими, воспроизводящими, выражающими) — лишь как момент этой организации. Было бы глубоко нелепо исходить из иллюзорного трехмерного пространства картины, как из самодовлеющего и независимого целого, отвлекаясь от плоскости или оценивая эту плоскость лишь как техническую базу иллюзорного пространства.

Совершенно недопустимо исходить из изображенного, минуя первичную реальную организацию изображающего тела. Особенность искусства именно в том и заключается, что, как бы ни было значительно и важно изображаемое, само изображающее тело никогда не становится только технически служебным и условным носителем изображения. Произведение является прежде всего самоценною частью действительности, ориентированною в этой действительности не через изображенное только содержание, но и непосредственно, как данная единичная вещь, как определенный художественный предмет.

Средства изображения и техники.

Это провозглашение примата конструктивной функции над подражающей и воспроизводящей, без отрицания, однако, и даже без ограничения этих последних, с необходимостью приводит к новому пониманию и переоценке средств изображения или выражения и художественной техники.

При наивном понимании изобразительных искусств, как отражающих или воспроизводящих природу, средства изображения носили лишь технический (в одиозном смысле) и чисто служебный характер. Они были подчинены изображаемому предмету и оценивались с точки зрения их соответствия ему. Таким образом, средства искусства оценивались лишь в их отношении к внехудожественным ценностям природы или исторической действительности, как их воспроизводящие.

Примат конструктивной функции производит в этом воззрении коренной переворот. Самый предмет изображения — явление природы или истории — оценивается теперь с точки зрения средств изображения, т. е. он оценивается с точки зрения своей конструктивной роли в замкнутом единстве произведения, своей конструктивной целесообразности.

Средства изображения, „приемы“ не изображают какую-либо внехудожественную ценность ради нее самой, а прежде всего строят художественное произведение как замкнутое

в себе целое, а самое изображаемое явление они делают конструктивным моментом этого построения.

Особенно отчетливо этот переворот во взглядах на средства изображения выражен в работах Конрада Фидлера, следовательно, еще в самом начале развития нового направления. [1]

Пока какое-либо явление природы воспринимается только как таковое, т. е. в единстве самой природы, оно еще не воспринимается художественно, живописно. Для этого оно должно быть отнесено к условиям плоскости и к техническим возможностям творящей руки. Лишь в этом соотнесении со средствами художественного изображения само восприятие становится живописным. Предмет из системы зримого и переживаемого мира, как он действительно существует независимо от возможностей и способов его изображения, должен перейти именно в систему средств изображения — в систему плоскости, линии, творящей линию руки и пр. Предмет, воспринятый с точки зрения этой изобразительной системы, как ее возможный конструктивный момент, становится впервые предметом художественного восприятия.

При таком понимании средств изображения не может быть уже и речи о противопоставлении техники осуществления, как чего-то низшего, как служебного средства, творческому замыслу, как чему-то высшему, как верховной цели.

Самый художественный замысел, как художественный, с самого начала дан, так сказать, в технических терминах. И самый предмет этого замысла — содержание его — не мыслится иначе, как в системе осуществляющих его средств изображения. Проводить границу между техникой и творчеством с этой точки зрения просто не приходится. Все должно иметь конструктивное значение. То же, что этого значения получить не может, не имеет вовсе отношения к искусству.

Идеологическое углубление формы.

Изложенные нами основные положения формального направления в западном искусствоведении не дают никаких оснований для отрицания содержания в искусстве. Что бы мы ни понимали под содержанием, т. е. какие бы элементы художественной конструкции мы условно ни относили к этому

[1] См. особенно его статью: „О происхождении художественной деятельности“ („Schriften über Kunst“, т. I, стр. 266).

понятию, из формальных основоположений следует лишь, что содержание обязательно несет конструктивную функцию в замкнутом единстве произведения, такую же функцию, как и все остальные его элементы, условно объединяемые в понятие формы.

Никаких выводов о принципиальной беспредметности искусства или хотя бы о большей художественной чистоте беспредметных искусств отсюда отнюдь не следует. Теория конструктивизма, всевозможные учения о беспредметности, как высшем идеале искусства, являются лишь программными декларациями определенных (а порою — и неопределенных) художественных направлений.

За этими декларациями кроется лишь следующее действительное явление: по сравнению с предшествующим реализмом доминанта художественной конструкции в современном искусстве перемещается в иные моменты произведения. Это перемещение доминанты совершается внутри конструкции и нисколько не меняет ее существа.

Реалистическое искусство так же конструктивно, как и конструктивистическое.

Формальное направление западного искусствоведения шире всякой художественной программы, и если оно не чуждо некоторых художественных предпочтений, — у разных авторов предпочтения различны, — то по основному своему замыслу оно справедливо для всякого искусства. Оно устанавливает специфические особенности искусства, конститутивные для всякого искусства и для любого направления в нем.

Европейское формальное направление менее всего было склонно не дооценивать смысловой значительности всех без исключения элементов, входящих в художественную конструкцию.

Борьба с обессмысливающим искусство позитивизмом и натурализмом имела громадное значение для европейского формального метода. Если идею замкнутого конструктивного единства произведения формализм выдвигал, главным образом, против идеализма и всякой вообще отвлеченной идейности в понимании искусства, то, в противовес позитивизму, он со всею настойчивостью подчеркивал глубокую смысловую насыщенность каждого элемента художественной конструкции.

Европейские формалисты не боялись никакой смысловой зна-

чительности и никакой содержательности в понимании художественной конструкции. Они не опасались того, что смысл может разомкнуть замкнутость конструкции и разрушить ее материальную целостность. Они понимали, что художественная конструкция, лишенная глубокого миросозерцательного значения, неизбежно окажется в служебной роли или для гедонистического чувственного гутирования или для утилитарных целей.

Художественное произведение лишилось бы при этом своего особого места в идеологическом мире, в мире культуры и скатилось бы либо к орудию производства, либо к предмету потребления.

Лишенное собственной почвы произведение должно было бы утвердиться на чужой почве или стать бессмысленной и ненужной вещью.

Этот пафос миросозерцательного значения художественной конструкции прекрасно выражен Фидлером в следующих словах:

„Мы не должны искать для искусства задачи, противоположной серьезной задаче познания; мы скорее должны беспристрастно всматриваться в то, что собственно делает художник, чтобы понять, что он схватывает такую сторону жизни, которую он один и может схватить, и достигает такого познания действительности, какое недоступно никакому мышлению“. [1]

Европейский формальный метод, таким образом, не только не отрицал содержания, как условно выделимого конструктивного момента произведения, но, напротив, самой форме старался придать глубокое миросозерцательное значение. Это понимание формы он противоставлял упрощенно-реалистическим воззрениям на нее как на какой-то украшающий, декоративный придаток к содержанию, лишенный собственного идеологического смысла.

При таком понимании форма и содержание художественного произведения приводились к одному знаменателю и притом в двух направлениях: 1) как одинаково конструктивные

---

[1] K. Fidler. „Schriften über Kunst“, S. 301. Характерно, что наши формалисты начали как раз с противопоставления художественной формы „серьезным задачам познания“.

элементы в замкнутом единстве произведения и 2) как одинаково идеологические, миросозерцательно-осмысленные явления. Принципиальное противопоставление формы содержанию этим совершенно снималось.

В этом пункте, как мы увидим, русский формализм особенно резко отличается от западно-европейского. Русские формалисты исходили из ложного предположения, что конструктивное значение какого-нибудь элемента произведения приобретается им ценою утраты идеологического смысла.

Европейский формализм никогда не полагал, что какой-нибудь элемент должен быть лишен и ослаблен в своем смысловом значении, чтобы стать конструктивным элементом произведения. И самое конструктивное значение носит, по их мнению, чисто смысловой характер. Художественная конструкция есть система смыслов, — правда, зримых смыслов.

Проблема зримости.

Проблема зримости занимает очень важное место в европейском формализме.

Произведение существует не для мысли, не для чувства или эмоций, а для глаза. Самое понятие зримости подвергается глубокой дифференциации. Восприятие формы, восприятие „качества формы“ (Gestaltqualität) сделалось одною из важнейших проблем не только искусствоведения, но и эстетики и психологии.

И здесь основная тенденция сводилась к утверждению неотделимости значения и смысла от чувственно-воспринимаемого качества.

Старое наивное представление, что качество находится во внешнем мире, а значение и смысл — в душе, и что между ними устанавливается механическая ассоциативная связь, было совершенно отвергнуто. Поэтому проблема зримости в европейском формализме формулировалась именно как проблема осмысленной зримости, как проблема чувственного восприятия значения или иначе — как проблема отягченного смыслом чувственного качества.

И здесь определяющим моментом была борьба с позитивизмом, искажавшим эту проблему и сводившим чувственное качество к физическому и физиологическому моменту, противопоставлявшим глаз, как абстрактный физиологический аппарат, явлению, как абстрактной физической величине.

Мы увидим, что и в этом пункте русский формализм отли-

чается от западно-европейского. Он, подобно позитивизму, обходит проблему, чрезвычайно упрощая понятие „звука“ в поэтической фонетике.

Главная задача искусства, согласно учения европейского формализма, заключается именно в постижении качеств — зримого, слышимого, осязаемого — в отличие от науки с ее тенденцией к количественному постижению действительности. Познавательной ориентации мысли в абстрактной закономерности совершающегося противополагается в искусстве конкретная ориентация глаза и всего организма в мире зримых форм.

„История искусства без имен“.

Переходим к идее „истории искусства без имен“. Под этим лозунгом скрывается совершенно правомерное требование построить объективную историю искусств и историю художественных произведений.

Необходимо вскрыть специфическую закономерность смены художественных форм и стилей. У этой смены своя внутренняя логика. Она не должна иллюстрировать что-то вне ее происходящее; она должна быть осмыслена сама по себе. Поэтому историк искусства должен изучать не изменение внехудожественных значений входящих в конструкцию элементов, а изменение самой конструкции, самого принципа художественного конструирования, т. е. изменение самой „художественной воли“. Так сменяют друг друга по Вёльфлину классика и барокко, по Воррингеру натурализм — принцип вчувствования и стиль — принцип абстракции.

Эти две формы сменяют друг друга не по принципу голого контраста или взаимоотрицания, но под влиянием всей совокупности условий идеологического мира. В этой смене форм как раз особенно ярко проявляется идеологическое углубление художественной конструкции в учении европейского формализма.

Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы вкратце остановиться на теории двух принципов оформления у Воррингера.

По мнению этого автора, в основе натуралистического стиля, основанного на принципе вчувствования в оформляемый объект, лежит положительное отношение к миру, глубокое доверие к нему и господствующей в нем единой закономерности, управляющей всем миром и человеком. Человек не боится мира,

не боится движения в мире, становления и развития. Поэтому органическая форма полнее всего выражает его понимание сущности мира как живого, вечно меняющегося и близкого ему начала.

Геометрический стиль, основанный на принципе абстракции, выражает по Воррингеру чисто отрицательное отношение к миру.

Когда мир страшен, когда он представляется человеку враждебным и лишенным всякой собственной закономерности хаосом, у человека остается только одно средство преодолеть его — заковать его в неподвижную систему железной геометрической закономерности. Если мир в его конкретной полноте, в его движении и развитии признается призрачным и ничтожным, как это свойственно, например, восточным мировоззрениям, то единственной мыслимой и допустимой формой абсолютного будет геометрическая абстракция. К этой абстракции, как к идеалу, человек стремится приблизить каждую вещь. С помощью абстракции он хочет спасти вещь из хаоса становления, возведя ее к абсолютному покою недвижимой и идеально ясной геометрической закономерности.[1]

Готика характеризуется, по Воррингеру, своеобразным соединением абстрактного геометрического стиля с движением, свойственным лишь натурализму. Готика — это бесконечное движение неорганической формы.

Основное мироотношение человека определяет, таким образом, „художественную волю“ его, следовательно, и самый конструктивный принцип произведения-вещи.

„Греческий зодчий, — говорит Воррингер, — подходит к своему материалу — камню с почти чувственным вожделением и потому предоставляет самой материи проявляться, как таковой. Готический зодчий, напротив, подходит к камню с чисто духовным стремлением к выразительности, с конструктивными целями, которые сложились независимо от камня; камень для него имеет значение лишь внешнего и несамостоятельного средства осуществления. Результатом является абстрактная конструктивная система, в которой камню принадлежит лишь практическое, а не художественное значение“.[2]

---

[1] См. его работу: „Abstraktion und Einfühlung“.

[2] См. „Formprobleme der Gotik“, S. 69.

Смена классики и барокко, по Вёльфлину, также связана со сменой конкретного мироотношения. Правда, миросозерцательной законченности, как у Воррингера, он своим взглядам не дает.

Таким образом, „история искусства без имен" в западно-европейском формализме отнюдь не приводит к отрицанию идеологической сущности искусства, не приводит и к совершенному изолированию искусства из обще-идеологического кругозора, — пусть этот кругозор и понят формалистами Запада идеалистически или с точки зрения модной „философии жизни".

Таковы основные моменты западно-европейского формального направления. Мы видим, что утверждение примата конструктивных задач в искусстве не приводит в нем к снижению идеологической значимости художественного произведения. Происходит лишь перемещение идеологического центра из предмета изображения и выражения, взятого независимо от произведения, в самую художественную конструкцию его.

Нам кажется поэтому, что особенности формального метода на Западе совершенно неправильно, в духе русского формализма, истолковывает Б. М. Эйхенбаум в статье „Теория формального метода".

„Представителей формального метода, — говорит он, — неоднократно и с разных сторон упрекали в неясности или в недостаточности их принципиальных положений, — в равнодушии к общим вопросам эстетики, психологии, философии, социологии и т. д. Упреки эти, несмотря на их качественные различия, одинаково справедливы в том отношении, что они правильно схватывают характерный для формалистов и, конечно, не случайный отрыв как от „эстетики сверху", так и от всех готовых или считающих себя такими общих теорий. Этот отрыв (особенно от эстетики) — явление более или менее типичное для всей современной науки об искусстве. Оставив в стороне целый ряд общих проблем (в роде проблемы красоты, цели искусства и т. д.), она сосредоточилась на конкретных проблемах искусствознания (Kunstwissenschaft). Заново, вне связи с обще-эстетическими предпосылками, выдвинулся вопрос о понимании художественной „формы" и ее эволюции, а отсюда — целый ряд конкретных теоретических и исторических вопросов. Явились характерные лозунги — в роде Вёльфлиновского „история искусства без имен" (Kunstgeschichte

ohne Namen), характерные опыты конкретного анализа стилей и приемов — в роде „опыта сравнительного изучения картин" К. Фолля. В Германии именно теория и история изобразительных искусств, наиболее богатая опытом и традициями, заняла центральное положение в искусствознании и стала оказывать влияние как на общую теорию искусства, так и на отдельные науки, — в частности, например, на изучение литературы".[1]

Эйхенбаум не учел особого положения европейского формализма между идеалистической „эстетикой сверху" и позитивистической и натуралистической „эстетикой снизу". С этой последней европейские формалисты боролись не меньше, чем с первой. Поэтому упреки, делаемые нашими формалистами, совершенно несправедливы по отношению к западно-европейскому формализму. Последний отнюдь не равнодушен к общеидеологическим вопросам, что не мешает ему в то же время стремиться к высшей конкретности в изучении художественной конструкции.

Формальное направление в поэтике.

Европейское формальное искусствоведение оказывает в настоящее время громадное влияние на литературоведение. Особенно горячим сторонником перенесения искусствоведческих методов в науку о литературе является Оскар Вальцель.

Он развивает эту идею в целом ряде своих работ,[2] а свои систематические воззрения на поэтику излагает в работе „Gehalt und Gestalt im Kunswerk des Dichters" (1923 г.). Руководящая идея работы его: объединить конструктивные задачи со всей полнотой идеологического смысла.

С другой стороны, со стороны вопросов изучения конкретной звуковой конструкции поэтического произведения, подходит к постановке тех же конструктивных проблем школа Сиверса и Сарана.[3]

Эта школа оказала значительное влияние и на наших формалистов. Однако, эти последние значительно сузили задачу изучения поэтического звука. Сиверс нигде не отрывает звука

---

[1] „Литература", стр. 118.

[2] Сведения о них можно найти в примечаниях В. М. Жирмунского к книге Вальцеля „Проблема формы в поэзии", СПБ., 1923 г.

[3] О них см. Б. М. Эйхенбаума „Мелодика стиха" и примечания к указанной выше книге Вальцеля.

от богатства и сложности смыслового движения речи.[1] Поэтому большое место в его исследовании занимает изучение экспрессивной интонации с ее сложнейшими смысловыми и эмоциональными нюансами.

Однако формальный метод в строгом смысле не стал господствующим направлением в германской науке о литературе.

Наибольшим влиянием в настоящее время пользуется приложенная к задачам литературоведения „философия жизни“ в различных ее направлениях. Место конструктивного единства внешнего произведения, произведения-вещи, занимает здесь единство конкретного жизненного переживания в его неразложимой индивидуальности.[2] Именно в нем достигается, по господствующей в Германии теории, слияние идеального смысла с материальной конкретностью.

Следует еще указать на большое значение в современной немецкой поэтике понятия „внутренней формы“, правда, не столько в гумбольдовской традиции, сколько в гётевской. По своему замыслу „внутренняя форма“ должна решить ту же основную задачу: органически сочетать материальную конкретность с полнотою идеального смысла и с изменчивостью индивидуального жизненного переживания.[3]

Настоящею родиною формального метода в литературоведении является, конечно, Франция. Здесь формальный метод, в широком его понимании, имеет длинную традицию, восходя к XVII веку, т. е. к классической поэтике. В новое время от формального анализа художественных произведений не уклоняется ни один историк и теоретик французской литературы — ни Брюнетьер, ни Лансон, ни Тибодэ и др.

Влияние французской литературоведческой мысли на наш формализм, в особенности влияние французских лингвистов-стилистов,[4] было довольно велико. Однако основ формалистической поэтики оно не определило.

---

[1] Основательной критике применения воззрений Сиверса Эйхенбаумом дает Жирмунский в своей статье: „Мелодика стиха“ („Мысль“, 1922 г. № 3 или в сборнике статей „Вопросы теории литературы“, 1928 г.)

[2] См. характернейшую для этой точки зрения книгу Эмиля Эрматтингера „Das dichterische Kunstverk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literatur Geschichte“, 1921.

[3] Для этого направления типичной является книга Гефеле „Das Wesen der Dichtung“, 1923.

[4] Особенно женевской школы: Байи и Сешэ.

Таков западно-европейский формализм в его основных чертах. Поставленные им проблемы и даже основные тенденции их разрешения представляются нам в общем приемлемыми. Неприемлема лишь та философская почва, на которой дается их конкретное разрешение. Действительную почву их продуктивной разработки мы попытались наметить в предыдущей части. В последующих критических частях нашей работы мы попытаемся конкретизировать методы их разрешения.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В РОССИИ.

Первые выступления русского формализма.

История формального метода в России насчитывает уже 14 лет.

Первым историческим документом этого направления является брошюра В. Б. Шкловского „Воскрешение слова“, вышедшая в 1914 году. За ней в 1916 и 1917 гг. последовали два сборника по теории поэтического языка и, наконец, в 1919 году сборник „Поэтика“. Эти три сборника, из которых последний частично повторил два первых, определили дальнейшую судьбу всего направления.

При ознакомлении с брошюрой Шкловского создается впечатление, что перед нами манифест определенной литературной школы, а вовсе не начало нового направления в науке литературоведения.

Вот программа этой брошюры, приведенная автором на ее заглавном листе:

„Слово — образ и его окаменение. Эпитет, как средство обновления слова. История эпитета — история поэтического стиля. Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма — воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира. Связь приемов поэзии футуристов с приемами общего языкового мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов“.

Приведенная программа — любопытный исторический документ той духовной атмосферы, в которой слагался русский формальный метод.

Здесь — своеобразное соединение А. Н. Веселовского („История эпитета“) с футуристическими декларациями и отчасти с интеллигентскими разговорами о „кризисе искусства и куль-

туры".[1] В то же время здесь в зачатке уже намечаются основоположения будущего формального метода.

Положение несколько меняется в сборнике Опояз'а.

Здесь, на ряду с литературными декларациями (В. Шкловский — „Заумный язык и поэзия"), имеются уже чисто научные, сухие, спецификаторские исследования (Л. Поливанов — „По поводу звуковых жестов японского языка", перевод Ниропа и др.). Смешение резвых футуристических деклараций с методическими научными исследованиями и создает специфическую атмосферу этих сборников.

Этими выступлениями определяется первый и основной период формализма, когда его защитники и апологеты выступали стройной фалангой и сомкнутым строем.

Чем же является формализм в этом первом периоде? И каковы его исторические корни?

Историческая ситуация возникновения и развития формального метода в России.

Та историческая ситуация, при которой возник и слагался наш формальный метод, была несколько иная, чем на Западе.

У нас не было сложившегося и упрочившегося идеализма со школой и со строгим методом. Его место занимала идейная публицистика и религиозно-философская критика. Это свободное русское мыслительство, конечно, не могло сыграть той благотворной роли сдерживающего и углубляющего противника, какую сыграл идеализм по отношению к западному формализму. Слишком легко было отбросить эстетические построения и критические опыты наших самодумов-мыслителей, как явно не имеющие отношения к делу.

Не лучше обстоял вопрос и с позитивизмом. Место позитивизма у нас занимал плоский и дряблый эклектизм, лишенный научной основательности и строгости. Те положительные задачи, которые выполнил позитивизм в западно-европейских гуманитарных науках — обуздать мысль, вышколить ее, приучить ее понимать весомость эмпирического конкретного

---

[1] Вот выражающее этот „эсхатологический" мотив заявление автора: „Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм может возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм" (стр. 12).

факта,—у нас не были выполнены и продолжали стоять на очереди ко времени появления формалистов.

Позитивизм выдвинул у нас только одну крупную, стоящую особняком, фигуру А. Н. Веселовского.

Его труд, во многом незавершенный, до сих под недостаточно усвоен и в общем не сыграл еще той роли, какая, как нам думается, принадлежит ему по праву. С ним формалисты почти не полемизировали. Скорее они у него учились. Но продолжателями его дела они не стали.

Таким образом, настоящих сильных противников в эстетике и литературной науке у наших формалистов не оказалось, таких противников, борьба с которыми могла бы благотворно воспитать новое научное направление.

Совершенно справедливо изображает это положение вещей сам Эйхенбаум в своей статье „Теория „формального" метода".

„Ко времени выступления формалистов,—говорит он,—„академическая" наука, совершенно игнорировавшая теоретические проблемы и вяло пользовавшаяся устарелыми эстетическими, психологическими и историческими „аксиомами", настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным. С ней почти не приходилось бороться: не за чем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось,—вместо крепости мы увидели проходной двор. Теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом,—сокровищем, к которому боялись прикоснуться и тем самым обесценивали его значение. Авторитет и влияние постепенно перешли от академической науки к науке, так сказать, журнальной,—к работам критиков и теоретиков символизма. Действительно, в годы 1907—12 гораздо большее влияние имели книги и статьи Вяч. Иванова, Брюсова, А. Белого, Мережковского, Чуковского и пр., чем ученые исследования и диссертации университетских профессоров". [1]

При таком положении вещей у наших формалистов не могло быть большой сознательности и отчетливости в постановке методологических проблем. Они весьма неопределенно и сум-

---

[1] Сб. „Литература", стр. 119.

марно понимали и определяли своих врагов и свою собственную методологическую позицию.

С позитивизмом же они вовсе не боролись. Боролись с эклектизмом вообще, но не с позитивизмом, как таковым. Поэтому они сами со всею неизбежностью впали в позитивистический и натуралистический уклон.

На Западе выступлению формалистов предшествовало добрых полвека позитивистической школы. Нашему же формализму пришлось как бы нагонять запоздавшее развитие.[1].

Ближайшим образом кружок формалистов сложился в пушкинском семинарии проф. С. А. Венгерова.

Однако, едва ли этот семинарий был исторической почвой формализма. Роль его скорее свелась к тому, что он персонально объединил будущих формалистов над изучением конкретных вопросов науки о литературе, чему благоприятствовал благожелательный эклектизм самого руководителя семинария.

Что касается до потебнианской традиции, то она оказала некоторое влияние на формализм лишь в процессе отталкивания от нее. Так, на почве критики гумбольдовско-потебнианской теории образа формалисты усвоили связанное с этой теорией и ставшее для них основополагающим противопоставление языка поэтического другим языковым системам.

Может быть некоторое значение в процессе развития формального метода имели работы и лекции акад. В. Н. Перетца

---

[1] Свойственный формалистам позитивизм не отрицают и они сами. Вот что говорит Эйхенбаум:

„При этом важно было противопоставить субъективно-эстетическим принципам, которыми вдохновлялись в своих теоретических работах символисты, пропаганду объективно-научного отношения к фактам. Отсюда — новый пафос научного позитивизма, характерный для формалистов: отказ от философских предпосылок, от психологических и эстетических истолкований и т. д. Разрыв с философской эстетикой и с идеологическими теориями искусства диктовался самым положением вещей“ („Литература“, стр. 120).

Что этот формалистический позитивизм совмещался, однако, с тенденциями далеко не позитивными, свидетельствуют следующие слова Эйхенбаума, непосредственно предшествующие приведенной нами цитате:

„Раскол среди теоретиков символизма (1910 — 11 гг.) и появление акмеистов подготовили почву для решительного восстания. Все компромиссы должны были быть устранены. История требовала от нас настоящего революционного пафоса — категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких бы то ни было соглашательств“ (там же).

На позитивизм это весьма мало похоже.

по методологии истории русской литературы.[1] Правда, они могли оказать влияние лишь возбуждением интереса к самым вопросам методологии литературоведения. Сами же работы являлись образцом академического эклектизма и никаких положительных и продуктивных новых точек зрения не заключали в себе.[2]

Этим собственно и исчерпывается тот научный контекст, в котором приходилось ориентироваться и методологически осознавать себя русскому формальному методу.

Ориентация формального метода на футуризм.

Но той средою, которая действительно питала формализм в первый период его развития, была современная поэзия, те сдвиги, которые в ней совершались, и та теоретическая борьба мнений, которая сопровождала эти сдвиги. Эти теоретические мнения, выраженные в виде художественных программ, деклараций, декларативных статей, являясь не частью науки, а частью самой литературы, непосредственно служили художническим интересам различных борющихся школ и направлений.

Определили формализм наиболее радикальные течения литературного творчества и наиболее радикальные устремления связанной с этим творчеством теоретической мысли. Главная роль здесь принадлежала футуризму и прежде всего Велимиру Хлебникову.

Это влияние футуризма на формализм было настолько велико, что если бы дело закончилось сборниками Опояз'а, формальный метод стал бы объектом науки о литературе в качестве лишь теоретической программы одного из разветвлений русского футуризма.

В этом — существеннейшее отличие нашего формализма от западно-европейского. Чтобы понять, насколько это отличие важно, достаточно вообразить себе, что западные формалисты — Гильдебранд, Вёльфлин и др. — ориентировались бы непосредственно на конструктивизм и супрематизм!

Пафос раннего формализма лучше всего определяется

---

[1] На существенность в этом отношении работ акад. В. Н. Перетца указывает В. М. Жирмунский в своей статье „Задачи поэтики" („Задачи и методы изучения искусств", стр. 126).

[2] Может быть, некоторое влияние оказал еще гельсингфорсский профессор И. Мандельштам, точнее — его книга: „О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка", Гельсингфорс, 1902 г.

словами В. Шкловского — „воскрешение слова“. Формалисты изводят из темницы плененное поэтическое слово.

Однако они были не первыми воскресителями. Мы знаем, что о культе слова говорили уже символисты. Воскрешали слово и непосредственные предшественники формалистов — акмеисты или адамисты.[1]

Именно символизм выдвинул самоценность и конструктивность слова в поэзии. Эту конструктивность слова он пытался сочетать с напряженнейшей идеологичностью его. Поэтому самоценное слово фигурирует у символистов в контексте таких высоких понятий, как миф и иероглиф (В. Иванов), волшебство (К. Бальмонт), тайна (ранний В. Брюсов), магизм (Ф. Сологуб), язык богов и т. п.

Слово для них — символ. Понятие символа должно было удовлетворить задаче соединения конструктивной самозначимости слова с полновесной смысловой идеологической значительностью его.

Слово у символистов не изображает и не выражает, а знаменует. В этом „знаменовании“, в отличие от изображения и выражения, превращавших слово в условный значок для чего-то внешнего ему, сохранялась вся конкретная материальная полнота слова и в то же время возводилась в высшую степень его смысловая значимость.

Задача эта, хотя и правильно сформулированная, не могла быть методологически обоснована и разрешена на почве самого символизма. Она слишком тесно сплеталась здесь с временными интересами определенного литературного направления, выражавшего узко-групповые идеологические интересы.

Но все же самая постановка задачи и ее, в общих чертах правильная, формулировка (синтез конструктивного значения с сохранением смысловой полноты) не могли не оказать благотворного влияния на поэтику.

На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу, пусть и искаженные ложными идеологическими воззрениями. „Символизм“ А. Белого, некоторые статьи В. Иванова, теоретические работы В. Брюсова бесспорно занимают в истории русского литературоведения значительное место.

---

[1] См. „манифесты“ Н. Гумилева и С. Городецкого в „Аполлоне“ 1913 г. № 1.

Конструктивные задачи поэтического слова еще более отчетливо и резко осознаются на почве акмеизма.

Здесь это приводит к гораздо большему овеществлению слова. Конструктивные задачи сочетаются здесь с тенденцией если не принизить, то, во всяком случае, сделать условной смысловую идеологическую значимость слова.

Слово у акмеистов,—не в их декларациях, а в их поэтической практике, — берется не из становления идеологической жизни, а непосредственно из литературного же контекста и только из него. Самая акмеистическая экзотика и примитивизм являются чисто стилизаторскими и еще более подчеркивают принципиальную условность поэтической темы.

Литература воспринимается акмеистами в отрыве от других сфер идеологии. Идеологическое преломление действительности в лирической теме или в сюжете баллады становится как бы тройным преломлением: оно входит сюда уже преломленным и через литературную среду, уже насыщенным чисто литературными ассоциациями и реминисценциями.

Дело идет, однако, не о поверхностной и пошлой „поэтичности" сюжета и мотива и не о пошлых поэтических ассоциациях. Дело идет о гораздо более тонких и глубоких „структурных" ассоциациях данного сюжета и мотива с определенным литературным контекстом, определенной школой, стилем и пр. Реминисцируется его структурное место и его конструктивная функция в определенном стиле и жанре, иной раз доступные только знатокам и самим мастерам-поэтам. Отсюда та рафинированность, которая свойственна акмеистической поэзии.

На почве акмеизма произошло еще более отчетливое сравнительно с символизмом осознание профессионально-цеховых интересов поэта и интересов мастерства. В символизме, особенно в раннем, это заслонялось его жреческими и пророческими притязаниями.

И в акмеизме основная задача поэтики была искажена направленческими интересами и узко-групповой идеологией.

Конструктивное значение слова вовсе не обязательно влечет за собой идеологическую условность его смысла. Эта условность является лишь специфической конструктивной особенностью некоторых художественных направлений, да и здесь эта условность относительная. За ней все же кроется безусловная идеологическая позиция.

Художественная условность вообще является в высшей степени неудачным и двусмысленным термином, внесшим много путаницы в проблему конструктивного значения художественного слова.[1]

Акмеистический, уже несколько сниженный культ слова, как такового, ближе формалистам, нежели культ слова символистов. Не даром поэзии Анны Ахматовой посвященны две книги представителей нового направления — Б. М. Эйхенбаума и В. В. Виноградова. Однако и акмеистическое овеществление слова было недостаточно радикально для них.

Под воскрешением слова формалисты понимали не только освобождение его от всех высоких акцентов, от всякого иератического значения, но, особенно в ранний период, почти полное упразднение самого идеологического значения слова.

Для формалистов слово есть только слово и, прежде и больше всего, — его звуковая эмпирическая материальность и конкретность. Вот этот чувственный minimum слова они и хотели спасти от переобремененности и полной поглощенности его тем высоким смыслом, который придавали слову символисты.

К этому полному овеществлению и сводилось воскрешение слова у формалистов, и в этом трудно не заметить их глубокой органической связи с футуризмом.

Совершенно естественно, что первою задачей молодого формализма стала борьба с символизмом.

„Основным лозунгом, — говорит Эйхенбаум, — объединившим первоначальную группу формалистов, был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами“.[2]

Рядом с этим отрицательным моментом „воскрешения слова“, полемически заостренным против поэтики символистов, а отчасти — и против „тематизма“ и „идейности“ общественно-публицистической и философской критики, был и другой момент — положительный, также роднящий формализм с футуризмом.

Он заключался в тенденции извлекать новые эстетические

---

[1] Теоретических работ по поэтике акмеисты не создали, кроме книги довольно случайных статей самого maître'а школы — Н. Гумилева „Письма о русской поэзии“.

[2] „Литература“, стр. 120.

эффекты из тех элементов слова, которые представлялись символистам слишком грубым „материалом“, только второстепенными и художественно почти индиферентными моментами в слове; именно — из его фонетической, морфологической и синтаксической структуры, взятой независимо от смысла. Оказалось, что и со словами, как грамматическими единицами и заумными звуковыми образами, можно играть отрешенную эстетическую игру и создавать из них новые художественные комбинации.

Практику этой игры с грамматическими словами дали футуристы, в особенности Велимир Хлебников. Ее теоретиками выступили формалисты.

Нигилистический уклон формализма.

Первый отрицательный момент формалистического „воскрешения слова“, принижающий, низводящий слово с его символических высот, имел очень существенное значение. Его удельный вес во весь первый период развития формализма чрезвычайно велик. Именно от него берут начало нигилистические тона, проникающие все выступления формалистов.

Формалисты в слове не столько открывают новое, сколько разоблачают и упраздняют старое.

Основные понятия формализма, выработанные в этот период — заумный язык, остранение, прием, материал — до конца пронизаны этой отрицательной нигилистической тенденцией.

В самом деле, с проповедью заумного языка выступили тут не люди одержимые „духом музыки“, не опьяненные ритмами и звуками поэты, как это было с Бальмонтом, Блоком и ранним Брюсовым. Формалисты научились ценить звук в фонетической лаборатории И. А. Бодуэна-де-Куртенэ и Л. В. Щербы. Этот трезвый звук экспериментальной фонетики они противопоставили осмысленному слову как заумный язык поэзии.

Ссылки на глоссалалию ранних христианских пророков и заумь одержимых сектантов понадобились формалистам только в качестве ученой исторической справки. От смысла и пафоса этой зауми они были очень далеки. Не столько раскрытие новых миров и нового смысла в звуке, сколько обессмысление осмысленного в слове звука воодушевляло формалистов.

Так же силен отрицательный момент в понятии остранения. В его первоначальном определении подчеркивалось вовсе не

обогащение слова новым положительным конструктивным смыслом, а, наоборот, только погашение старого. Отсюда-то, из утраты прежнего смысла и проистекала новизна и странность слова и обозначаемого им предмета.

Характерно, что именно так и только так воспринимает Шкловский толстовского „Холстомера". Он пишет по этому поводу: „Рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием".[1] И это говорится без всякой иронии!

Толстовский прием, применяемый в этом рассказе и в других его произведениях, понят и истолкован В. Шкловским в корне неверно, но это искажение приема очень характерно для тенденций нового направления. Толстой вовсе не любуется остраненной вещью. Наоборот, он и остраняет ее только затем, чтобы уйти от нее, оттолкнуться от нее и чтобы тем резче выдвинуть положительно должное — определенную моральную ценность.

Таким образом, остраняемая вещь остраняется не ради нее самой, не для того чтобы почувствовать ее, „чтобы сделать камень каменным", а ради другой „вещи", ради моральной ценности, которая тем резче и ярче выступает на этом фоне, именно как идеологическая значимость.

В других случаях этот прием у Толстого служит иной цели. Он действительно вскрывает ценность, присущую самой остраняемой вещи. Но и в этом случае остранение совершается не ради самого приема. Ни положительная, ни отрицательная идеологическая ценность не создаются самим остранением, а только разоблачаются им.

Что же делает Шкловский? Он в корне искажает смысл приема, истолковывая его как отвлечение от смыслового идеологического значения. Между тем в этом последнем все дело.

Этот прием у Толстого носит отчетливо-идеологическую функцию. Не смысл автоматизует восприятие вещи, а, наоборот, вещь заслонила и автоматизовала нравственный смысл, как его понимает Толстой. Не вещь, а именно этот моральный смысл и хочет вывести из автоматизации Толстой с помощью своего приема.

Совершенно очевидно, что в основе толстовского остране-

---

[1] В. Шкловский. „Искусство, как прием" — „Поэтика" стр. 106.

ния лежат какие-то перегруппировки и сдвиги внутри смыслового ценностного состава. Происходит перемещение идеологических ценностей из одних моментов в другие. Если действительно отвлечься от этих ценностей, самый прием сделается невозможным.

Такое насилие над смыслом толстовского приема нужно было Шкловскому для того, чтобы провести во чтобы то ни стало чисто негативное понимание остранения.

С остранением связано важное для раннего формализма понятие „выведения слова из речевого автоматизма".

Но и в этом понятии отрицательный тон преобладает: выведение из автоматизма понимается, прежде всего, как выведение из смыслового контекста.

Таково же и определение приема.

Статья Шкловского „Искусство как прием", может быть, самая характерная для всего раннего формализма.

Дело отнюдь не в том, что искусство — прием, система приемов, — это трюизм. Смысл статьи Шкловского в том, что искусство — только прием.

Прием все время противопоставляется смыслу, мысли, художественной правде, социальному содержанию и т. д.[1] Всего этого по Шкловскому нет; есть — только голый прием. Тона полемики и даже эпатирования проникают самое ядро этого основного понятия формализма.

Искажение поэтической конструкции ее отрицательной трактовкой.

Итак, все „открытия" формалистов добываются ими довольно своеобразным приемом: путем вычитания из слова и других элементов художественного произведения различных существенных моментов. Новое конструктивное значение должно явиться результатом одних этих чисто отрицательных действий вычитания и упразднения.

Слово без смысла выглядит, конечно, по-новому и по-иному, нежели со смыслом. Мысль без всякой интенции на истину, конечно, выглядит иначе, чем обыкновенная мысль, стремящаяся что-то познать.

Но подобным вычитанием ничего положительно-нового, прибыльного приобрести, конечно, нельзя.

Этот отрицательный, нигилистический уклон формализма выражает общую тенденцию всякого нигилизма: не прибавить

[1] См. в особенности книжку В. Шкловского о Розанове.

нечто к действительности, а, наоборот, убавить, обеднить, оскопить ее — и этим достигнуть нового и своеобразного впечатления от действительности.

Исключительное полемическое заострение всех этих положений и определений сыграло печальную и роковую роль в истории формализма.

Каждое новое научное направление неизбежно ведет полемическую борьбу с предшествующими тенденциями, защищая свои положительные позиции. Это и естественно и хорошо.

Но плохо, если полемика из побочного дела становиться чуть ли не главным и единственным устремлением, если она проникает во внутрь всех терминов, определений и формулировок нового течения.

При таком положении новое учение слишком тесно, неразрывно связывается с тем, что оно отрицает, от чего отталкивается и, в конце концов, превращается в простую изнанку отрицаемого старого учения, в чисто реактивное образование, в рессентимент.

Это и случилось с формализмом.

Полемические отрицания, проникнув во внутрь формалистических определений, привели к тому, что самая художественная конструкция оказалась по их теории какой-то сплошь полемической конструкцией. Каждый элемент ее осуществляет свое конструктивное назначение только тем путем, что что-то отрицает и на что-то полемически направлен.

Основная задача поэтики — раскрыть конструктивное значение литературного произведения и каждого его элемента — была этим в корне искажена. Конструктивное единство было куплено дорогою ценою искажения всего внутреннего смысла поэтического факта.

Ведь сущность поставленной задачи заключалась именно в том, чтобы овладеть конкретным и материальным единством поэтической конструкции и в то же время не оторваться от всей полноты ее смысловой идеологической значимости. Нужно было всю эту значимость включить в конкретную конструкцию, овеществить ее в ней и в то же время всю конструкцию во всей ее конкретности понять как значащую. В этом сущность и трудность задачи, стоящей перед поэтикой.

Формалисты же путем вычитания значимости пришли не к поэтической структуре, а к какому-то химерическому обра-

зованию, к чему-то среднему между физическим явлением и продуктом потребления. В дальнейшем их теория должна была балансировать между чистым натурализмом и созерцательским гедонизмом.

Характерно следующее заявление Шкловского в предисловии к его книге „Теория прозы“:

„Слово — вещь. И изменяется слово по своим словесным законам, связанным с физиологией речи и т. д.“

Словесные законы, таким образом, оказываются чисто природными физиологическими законами. Здесь овеществление достигается ценою натуралистического обессмысления.

В статье того же Шкловского „Заумный язык и поэзия“ доказывается возможность гедонистического гутирования заумных слов. То же и в статье Л. Якубинского „О звуках стихотворного языка“, где все сводится к приведению примеров такого гутирования, главным образом, из литературных произведений. Здесь овеществление достигается гедоническим обессмысливанием слова как предмета потребления.

К такому колебанию поэтической конструкции между полюсом натурализма и полюсом гедонизма с неизбежностью приводят формалистические отрицания идеологической значимости этой конструкции.

Положительное содержание первых формалистических работ.

Положительная сторона „воскрешения слова“ формалистами сказалась, прежде всего, в обостренном интересе их к поэту-мастеру и мастерству в поэзии.

Правда, и тут примешивались нигилистические тона. Формалист в первый период никогда не скажет: поэт — мастер, а обязательно поэт — только мастер.

Все же исследования в области звуковой структуры стиха,— качественной в особенности,— начатые еще символистами (А. Белый, В. Брюсов), у формалистов достигли более высокой научной ступени.

Изучение внешнего оформления художественного произведения (композиция, сюжетосложение) — вопрос мало изученный в русском литературоведении, почти впервые становится объектом серьезного исследования именно у формалистов. Но знаменательно, что и в этих исследованиях акцентирована отрицательная сторона, снижение.

Конечно, художественное произведение не только творится, но и делается. Для формалистов же оно — только делается.

Следует, однако, отметить, что в первый период своего развития формализм занимался по преимуществу анализом качественной стороны звукового состава художественного произведения. В первом сборнике по теории поэтического языка все без исключения статьи и оригинальные и переводные посвящены именно этой проблеме. Во втором сборнике только одна статья (В. Шкловский, „Искусство как прием") посвящена иным вопросам. Лишь в сборнике „Поэтика" появляются статьи по сюжетосложению (В. Шкловского) и по композиции (Б. Эйхенбаума „Как сделана „Шинель").

Характерно, что и там, где впервые ставились проблемы сюжетосложения и композиции, они трактовались по аналогии с качественными явлениями поэтической фонетики.

Так, в статье Эйхенбаума „Как сделана „Шинель" центр исследования перенесен на звуковую сторону гоголевского сказа.

Шкловский воспринимает сюжетосложение по аналогии со звуковыми повторами и рифмой.[1] Все это специфично именно для русского формализма.

Итоги первого периода.

Каковы же итоги развития формализма в первом периоде?

1. Русский формальный метод тесно сплетается с художественной программой и направленческими интересами футуризма.

Научная поэтика должна быть адэкватна всему становящемуся ряду развития литературы, поэтому сращение с футуризмом не могло не сузить до крайней степени научный кругозор формального метода, выработав в нем систему предпочтений и отбора лишь определенных явлений литературной жизни.

2. Формалисты вели полемику не столько с другими научными направлениями в литературоведении, сколько с другими художественными программами (с реализмом и с символизмом) и даже просто с обывательскими воззрениями на искусство („эпатирование").

3. Полемика формалистов, доведенная до крайности, из их исследовательской работы проникла в самый предмет исследования, окрасив и его в полемические тона. Поэтическая

---

[1] В. Шкловский „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля", сб. „Поэтика", стр. 115—150.

конструкция, как таковая, превратилась в полемическую конструкцию.

4. Ясности и отчетливости в методологической позиции формалистов не имелось. Методологическая отчетливость и осознанность развивается и крепнет лишь в процессе взаимодействия и борьбы нового направления с другими, уже сложившимися, методологически отстоявшимися и отчетливыми научными направлениями. Этих последних не было на русской почве.

5. Борьбы с позитивизмом не велось. Формалистическое спецификаторство скатилось к позитивистическому спецификаторству, изолирующему объект исследования и отрывающему его от единства идеологической и исторической жизни. Взаимодействие с другими идеологическими явлениями было подменено голым отталкиванием и отрицанием всего „иного“.

6. Борьба с идеалистической отрешенностью смысла от материала привела формалистов к отрицанию самого идеологического смысла. В результате проблема конкретного материализованного смысла, смысла-вещи не была вовсе поставлена, а была подменена проблемою просто вещи, — не то физического природного тела, не то продукта индивидуального потребления.

7. Проблема конструктивного значения была до крайности упрощена и искажена тем, что конструктивное значение любого поэтического элемента обусловливалось потерей им прямой идеологической значимости.

Любопытно сравнить с этими, подведенными нами итогами, итоги первого же периода формализма, подведенные Эйхенбаумом.

„Естественно, — пишет Эйхенбаум, — что в годы борьбы и полемики против такого рода традиций формалисты направили все свои усилия на то, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, а все остальное отодвинуть в сторону, как мотивировку. Говоря о формальном методе и его эволюции, надо все время иметь в виду, что многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостренных в целях пропаганды и противоположения. Не учитывать этого факта и относиться

к работам „Опояз'а" 1916—21 гг. как к работам академического характера — значит игнорировать историю." [1]

Почти со всем, что говорит здесь Эйхенбаум, можно согласиться. Итоги им подведены в общем правильно. Но нельзя согласиться с теми выводами, которые он склонен делать из охарактеризованного им положения.

Нам кажется, что из всего этого следует сделать вывод о необходимости коренной и беспощадной ревизии всех „не только научных" (мы бы сказали — не столько научных) принципов и лозунгов, легших в основу формализма. Если ликвидировать их „парадоксальную заостренность в целях пропаганды и противоположения", то от них, как увидим дальше, останется очень немногое. Не останется как раз их „формалистического" духа в его специфичности.

Далее неизбежно придется сделать и следующий вывод. Если в годы борьбы и полемики формалисты, чтобы показать значение именно конструктивных приемов, „все остальное" отодвинули в сторону „как мотивировку", то теперь совершенно необходимо это „все остальное", т. е. все богатство и глубину идеологического смысла, снова выдвинуть на первый план исследовательской работы.

Но тогда и конструктивное значение приемов в корне изменится. Им придется конструктировать идеологически полновесный материал, не теряя ни иоты его смысла. Тут только и обнаружатся настоящие трудности, но в то же время — и глубокая продуктивность конструктивных проблем.

Не сделать всех этих выводов, неизбежно вытекающих из охарактеризованного нами положения формального метода — значит игнорировать историю и ее требования на сегодняшний день. История требует от формалистов коренного пересмотра, решительной ревизии прошлого.

Второй период развития формализма.

Во второй период развития русского формализма, с 1920—21 гг., начинается некоторый разброд между его представителями и обособление тех тенденций и элементов, которые первоначально, в первом периоде, были в нем слиты.

Этот разброд усиливается тем обстоятельством, что к первоначальной группе опоязовцев присоединяется ряд новых сторонников и попутчиков.

---

[1] „Литература", стр. 132.

В связи с необходимостью от общих деклараций полу-беллетристического, полу-научного характера перейти к специально-исследовательской работе, стали отделяться научно-спецификаторские интересы. Кабинет и эстрада разделились. Правый же фланг формалистического движения враждебно противостал усвоенным от футуризма боевым и эпатирующим замашкам.

Правда, хлебниковская, футуристическая заправка, полученная в первый период и определившая основоположения формализма, остается и до сих пор. Без нее формализм перестал бы быть самим собой. Но она начинает приобретать все более благообразный, наукоподобный вид. То, что раньше провозглашалось как „воскрешение слова“ и „заумный язык“, теперь, во втором периоде, превращается в ориентацию поэтики на лингвистику.

Эту тенденцию наиболее законченно характеризуют монографические исследования В. В. Виноградова и отчасти — В. М. Жирмунского.

С другой стороны, Шкловский, не склонный ни в чем изменять своей первоначальной манере, оказывается несколько изолированным и, во всяком случае, уже не задает, как прежде, тон всему движению.

Фельетонный и полу-художественный стиль работ начинает у всех формалистов, за исключением Шкловского, сменяться обычными формами научного исследования.

Для всего этого периода очень характерна позиция Жирмунского, как она определилась в его статье „К вопросу о формальном методе“. [1]

Будучи по некоторым предпосылкам своей научной работы чрезвычайно близким формализму, Жирмунский в этой статье решительно противополагает формализму как научному методу — „формалистическое мировоззрение“, для него неприемлемое, но как раз характерное для формалистического движения в России. Любопытно, что эта трезвая аргументация была — правда, полемически — истолкована как измена Жирмунского формальному методу.

В связи с этим размежеванием различных тенденций внутри

---

[1] Вступительная статья к книге Оск. Вальцеля „Проблема формы в поэзии“, изд. „Academia“, 1923 г.

формалистического движения находятся и такие „события“ его истории, как связь с „Лефом“ и как попытки соединения формализма с марксизмом (Б. Арватов и „форсоцы“).

В то же время в процессе полемики с представителями марксистской мысли стало довольно обычным приемом — переносить центр тяжести в научное спецификаторство, как бы отгораживаясь им от общих проблем мировоззрения и общественности.

В этом периоде развивается резкая полемика против формалистов со стороны других направлений русской идеологической мысли.

Приходится с сожалением констатировать, что эта полемика в общем была бесполезной как для той, так и для другой стороны.

Академическая наука о литературе — поскольку она была — реагировала на формализм вяло и неохотно. Формализм застал ее совершенно неподготовленной к отчетливой постановке методологических проблем. В большинстве случаев академические возражения сводились к тому, что и другие методы хороши, что не следует заострять вопросов и т. п. Одним словом, академическая наука упорно оставалась на почве беспринципного методологического эклектизма.

Более существенной и деловой была критика, исходившая со стороны философов (Сеземана и Аскольдова) и более молодых представителей литературной науки (А. А. Смирнова, Б. М. Энгельгардта и др.). Однако и здесь не удалось нащупать почву для взаимной продуктивной полемической борьбы.

К сожалению и марксистская критика, которая именно и была призвана к тому, чтобы дать формалистам бой по существу и обогатиться самой в этом бою, уклонилась от встречи с формализмом на настоящей территории, на территории проблем спецификации и конструктивного значения.

Марксисты в большинстве случаев брали подряд на защиту содержания. При этом защищаемое от формалистов содержание неправомерным образом противопоставлялось поэтической конструкции, как таковой. Проблему конструктивной функции содержания в структуре произведения просто обходили. Ее как бы не видели, а ведь именно в ней все дело.

Далее марксисты упорно убеждали формалистов, что на литературу оказывают воздействие внешние ей социальные факторы.

Собственно говоря, формалисты действия этих факторов никогда не отрицали, а если и отрицали, то только в пылу полемики.

Мало ли какие внешние факторы вторгаются в развитие литературы. Смешно было бы отрицать, что пуля Дантэса рано прекратила литературную деятельность Пушкина. Было бы наивно не учитывать значения Николаевской цензуры и третьего отделения в развитии нашей литературы. Никто не отрицал и влияния внешних экономических условий на развитие литературы.

Формализм по самому своему существу вовсе не отрицает влияния внешних факторов на фактическое развитие литературы, но формализм отрицает и должен отрицать их существенность для литературы, их способность непосредственно влиять на внутреннюю природу литературы. С точки зрения последовательного формалиста внешние социальные факторы могут вовсе уничтожить литературу, стереть ее с лица земли, но они не способны изменить внутреннюю природу этого факта, который, как таковой, внесоциален.

Одним словом, формализм не может допустить, чтобы внешний социальный фактор, воздействующий на литературу, мог стать внутренним фактором самой литературы, фактором ее имманентного развития.

Именно в этом пункте формализм и противостоит марксизму. Но в этом пункте как раз и не велась полемика.[1]

Это и сделало весь спор в сущности бесплодным. И нельзя отказать в известной последовательности форсоцам, пытавшимся примирить марксизм и формализм путем полюбовного раздела историко-литературного материала по принципу: тебе — внешнее, ему — внутреннее, или: тебе — содержание, ему — форму.

Итак, полемика во втором периоде развития формального метода не сыграла той существенной исторической роли, какую она могла бы сыграть. Она не стала ни внутренним, ни внешним фактором в истории формализма.

---

[1] См. статьи А. В. Луначарского, П. С. Когана, В. Полянского, а также П. Н. Сакулина и С. Боброва в „Печати и революции" 1924 г., кн. 5.

В работах формалистов во втором периоде вопросы поэтической фонетики начинают вытесняться вопросами стиля в более широком понимании этого термина и вопросами композиции художественных произведений. Кроме того, важное место занимают исследования по метрике и ритмике. Это, может быть, наиболее солидный вклад формалистов в науку.

Одновременно делаются попытки построения по формальному методу историко-литературных исследований. [1]

В историко-литературных исследованиях формалистов появляется та же резко-полемическая тенденция, и эта тенденция, как и в поэтике, из исследовательской работы проникает в самый объект исследования, заражая и его своим полемизмом.

Историческая жизнь литературных произведений оказывается сплошной взаимо-полемикой и взаимо-отрицанием.

Полемическую тенденцию, как преобладающую в историко-литературных исследованиях формалистов, признает и Эйхенбаум. „Таким образом, — говорит он, — основной пафос нашей историко-литературной работы должен был быть пафосом разрушения и отрицания, каким был и первоначальный пафос наших теоретических выступлений, уже позже принявший более спокойный характер разработки отдельных проблем.

„Вот почему первые наши историко-литературные высказывания явились в форме почти непроизвольных тезисов, выставляемых в связи с каким-нибудь конкретным материалом. Частный вопрос неожиданно выростал в общую проблему, — теория сливалась с историей“. [2]

Все это доказывает только то, что история литературы слишком часто сводилась формалистами к простой иллюстрации их теоретических положений.

В общем следует сказать, что во втором периоде никаких существенно новых основоположений в формализм не было внесено. Происходит диференциация и приложение к новому материалу принципов, выработанных в первом периоде. На почве сопротивления нового материала при попытках его расширения эти принципы начинают давать трещины и расползаются. Продуктивного же пересмотра их все же не происходит.

---

[1] Работы Эйхенбаума: „Молодой Толстой“, „Лермонтов“ и „Некрасов“.
[2] „Литература“, стр. 143.

Таким образом, во втором периоде истории формального метода основным является диференциация его элементов и индивидуализация научных интересов отдельных его представителей. О единстве движения, как это было в первом периоде, теперь уже говорить не приходится‘ хотя основные предпосылки и навыки мышления попрежнему всецело сохраняются.

Современное положение формального метода

Процесс расслоения теории формализма и персонального разброда его участников завершается в настоящее время.

Строго говоря, в данное время о формализме следует говорить уже как о явлении прошлого.

Единства течения нет. Боевые лозунги полиняли. Формализмов становится столько же, сколько и формалистов.

Сейчас можно различить в формализме, по крайней мере, четыре основные тенденции. Так как они только еще оформляются, мы говорим о них провизорно.

Первая тенденция — академизм, характеризуемый стремлением к сглаживанию противоречий и к отказу от принципиальной постановки вопросов.

Типичным представителем этого академического формализма, который порою уже с трудом можно назвать формализмом, является Жирмунский. [1]

Такие работы его, как „Байрон и Пушкин“ (1924 г.), тщательно обходят все принципиально-методологические крайности, и, в стремлении возможно полнее охватить материал, в них используются самые разнообразные методологические установки.

Вторая тенденция сводится к частичному возвращению к психологической и философской трактовке проблем литературы.

Наиболее характерным выразителем этой тенденции является в последних своих работах Эйхенбаум.

Правда, уже в его книги об Ахматовой (1923 г.) и о Лермонтове (1924 г.) входили элементы, не укладывающиеся в формалистическую схему. Так, в первой из них автор много говорит о „конкретной жизни души“, о „напряженности эмоций“, об „образе живого человека“. Во второй же книге он постулирует „историческую индивидуальность“ Лермонтова,

---

[1] См. указанную его выше статью „К вопросу о формальном методе“.

некоторые произведения его „склонен рассматривать не как литературные произведения, а как психологические документы" (поэмы 1833—34 гг.) и, наконец, выдвигает чисто социологическую проблему читателя.[1] В новейших же работах Эйхенбаума о литературном быте, в докладе о Горьком и в книге о Толстом звучат совершенно чуждые формализму философско-этические и даже публицистические тона. В этих работах Эйхенбаум почти возвращается к исконным традициям русской литературной критики, — к социально-этическому учительству. Но ведь именно от этих традиций, правда, в их позднейших измельченных проявлениях, и отталкивался зарождающийся формализм.

Для третьей тенденции характерен сдвиг в сторону социологического метода, сказывающийся в последних работах Томашевского и Якубинского. В какие конкретные формы отольются литературные воззрения этих авторов — покажет будущее.

Наконец, четвертая тенденция — законсервированный формализм Шкловского.[2]

В предисловии к своей „Теории прозы", не отрицая того, что „язык находится под влиянием социальных отношений", автор следующим образом определяет свою методологическую позицию: „Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов его (языка). Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчато-бумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать."

Вряд ли нужно доказывать, что внутренние законы того или иного явления неуяснимы без соотнесения их к обще-социальной закономерности. Ведь и способ изготовления пряжи обуславливается и уровнем промышленной техники и законами рынка.

Причины разложения формализма.

Чем объясняется этот разброд и разложение формализма в такой короткий для развития научного течения срок? — Изменилось, прежде всего, то, на что ориентировался формализм, что связывало его с реальной жизнью литературы и общественности. Резко изменилась социально-литературная среда и обще-идеологический кругозор.

[1] „Лермонтов", стр. 10.

[2] Впрочем, в последней, еще неопубликованной работе о Л. Толстом, кажется, и В. Шкловский сдает многие из позиций формализма.

Формализм родился в эпоху разложения символизма. Он явился идеологом тех литературных направлений, которые вышли из разлагавшегося символизма — футуризма и отчасти — акмеизма. Эти направления ничего положительно прочного и нового не внесли и не могли внести, потому что, не имея устойчивого и творческого социального базиса, они проделывали чисто отрицательную работу разложения сложившихся в эпоху символизма форм. Типичные певцы и идеологи деклассированности, прдеставители этих направлений только в связи с Октябрьской революцией находят — положительно или отрицательно — свои социальные устои.

В современной по-революционной литературе, тяготеющей к общественно-реалистической прозе, к историческому роману и к социальной эпопее, глубоко заинтересованной общими проблемами миросозерцания, формализм не находит питающей его почвы. Сложившись под воздействием футуризма, он тяготеет к зауми и формалистическому экспериментированию — в мелких жанрах и к авантюрному фабулизму — в крупных прозаических жанрах.

Так порвалась связь формализма с литературной современностью. Усвоенные формализмом элементы художественной программы футуристов перестали быть актуальными в текущей литературной действительности. Вместе с ними перестали быть художественно-актуальными и принципы формализма. Порвались его живые связи с эстрадой. Остались ученый кабинет и кафедра.

Но и с кабинетом и с кафедрой дело обстоит не лучше. В процессе перехода от общих деклараций, подкрепленных случайно собранными примерами (сборники Опояз'а), в научно-исследовательской и в особенности историко-литературной работе обнаружилась методологическая бесплодность и узость основных предпосылок формализма, их неадэкватность изучаемым фактам.

Поэтика футуризма не дает возможности продуктивно подойти и овладеть основной магистралью русской литературы — романом. С тем пониманием конструктивного принципа, с помощью которого еще можно истолковать кой-какие поверхностные моменты в „Тристраме Шенди" или дать более или менее существенный анализ авантюрной новеллы, нет органического подхода к основным явлениям русского романа.

Очевидно, осознание этого и заставляет наиболее ответственную и живую часть формалистов искать новые общемировоззрительные и методологические основы для дальнейшей научной работы.

„Момент эволюции, — говорит Эйхенбаум, — очень важен в истории формального метода. Наши противники и многие из наших последователей упускают это из виду. Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему „формализма“, которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций. Эта система очень удобна для критики, но совершенно не характерна для формального метода. Никакой такой готовой системы или доктрины у нас не было и нет. В своей научной работе мы ценим теорию только как рабочую гипотезу, при помощи которой обнаруживаются и осмысливаются факты, т. е. осознаются как закономерные и становятся материалом для исследования. Поэтому мы не занимаемся определениями, которых так жаждут эпигоны, и не строим общих теорий, которые так любезны эклектикам. Мы устанавливаем конкретные принципы и держимся их в той мере, в какой они оправдываются на материале. Если материал требует усложнения или изменения, мы их усложняем или изменяем. В этом смысле мы достаточно свободны от собственных теорий, как и должна быть свободна наука, поскольку есть разница между теорией и убеждением. Готовых наук нет, — наука живет не установлением истин, а преодолением ошибок“. [1]

Но если в применении к формальному методу, как таковому, эти утверждения неверны, то как личные убеждения и положения одного из руководителей формализма они в высшей степени ценны.

Когда все формалисты взглянут на дело так, как смотрит в данном случае Эйхенбаум, формализм кончится. Останутся проблемы, им поставленные, — проблема спецификации, проблема конструктивного значения и др., — но принципы и методы их разрешения в формализме будут преодолены как ошибки.

Формализм стоит перед необходимостью ликвидировать свои нигилистические тенденции и позитивистическое замыкание литературного ряда. Он стоит перед необходимостью

---

[1] „Литература“, стр. 116 — 117.

радикального разрыва с опоязовским прошлым, которое от этого отнюдь не лишится своего исторического значения. Для этого формалисты должны вступить на твердую почву общего миросозерцания. Это — очередная историческая задача каждого из них.

Иногда формалисты ставят себе в заслугу то, что они пришли в науку без всякого мировоззрения. Это — заслуга лишь для наивного позитивиста, мнящего, что для лучшего рассмотрения детали нужно непременно стать близоруким.

Не следует отказываться от нормального зрения, от широкого идеологического кругозора, чтобы рассмотреть всю специфичность искусства. Чем шире горизонт, тем светлее и тем отчетливее выступает своеобразие каждого конкретного явления.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ПОЭТИКЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК КАК ПРЕДМЕТ ПОЭТИКИ.

Формальный метод как единая система.

Русский формальный метод — выдержанная и последовательная система понимания литературы и методов ее изучения, — система, проникнутая единым духом и прививающая своим адептам определенные и упорные навыки мышления. Формалиста можно узнать по первым словам доклада, по первым страницам статьи.

Формалисты — не эклектики и по основным навыкам своего мышления отнюдь не эмпирики-позитивисты, физиономии которых не увидишь и не узнаешь за массой разрозненных и обуженных фактов и наблюдений.

Русский формализм — не только единая система взглядов, но и особая манера мыслить, даже особый стиль научного изложения.

Правда, формализм, как органическое единство системы, манеры мыслить и писать, как мы знаем, в значительной степени — уже факт прошлого.

Однако, формализм — факт прошлого не в том смысле, что он просто перестал существовать. Скорее — напротив: количество его сторонников численно, может быть, даже и увеличилось, а в руках эпигонов он становится еще более систематическим, прямолинейно-последовательным и четким.

Формализм перестал существовать в том смысле, что он уже не ведет к дальнейшему развитию системы, а система уже не толкает вперед ее создателей. Наоборот, от нее нужно отталкиваться, чтобы продвинуться дальше. И отталкиваться нужно именно как от единой последовательной системы. Именно в таком виде она продолжает существовать как тормозящий фактор дальнейшего персонального развития самих формалистов.

Остались творцы этой системы, остались их таланты, их

темперамент; остались в значительной степени и навыки их мышления. Но самую систему большинство из них уже чувствует как бремя и пытается ее преодолеть; притом, как мы видели, каждый на своем пути.

Напрасно сами формалисты говорят, что формальный метод эволюционирует. Это не верно. Эволюционирует каждый из формалистов персонально, но не их система. Эволюция же самих формалистов совершается как раз за счет системы, за счет ее разложения, и лишь постольку эта эволюция продуктивна.

Действительная, полная эволюция формалистов будет полною смертью для формализма.

Именно на эту систему формального метода в ее единстве и последовательности должна быть направлена критика.

Для этого, прежде всего, необходимо выделить в ней основные, определяющие ее основоположения и понятия. Каждое из этих понятий и основоположений должно брать не изолированно, а в связи с цельной системой формализма. При этом критику того или иного понятия формалистов нужно строить не на декларативных заявлениях самих формалистов, а на действительной роли данного понятия в целом системы и его методологической роли в их конкретной исследовательской работе.

Только так ориентированная критика будет систематической и критикой по существу.

Основные моменты формалистического учения.

Самое название „формальный метод" должно признать совершенно неудачным, ложно характеризующим самое существо формалистической системы.

Совершенно справедливо говорит Эйхенбаум:

„Так называемый „формальный метод" образовался не в результате создания особой „методологической" системы, а в процессе борьбы за самостоятельность и конкретность литературной науки. Понятие „метода", вообще, несоответственно расширилось и стало обозначать слишком многое. Принципиальным для „формалистов" является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как п р е д м е т е изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической или эстетической системой,

а изучением конкретного материала в его специфических особенностях". [1]

Действительно, формалисты — не методологисты, как неокантианцы, для которых метод познания является чем-то самодовлеющим и независимым от предмета.

С точки зрения неокантианцев не метод приспособляется к действительному бытию предмета, а сам предмет получает все своеобразие своего бытия от метода: он становится определенною действительностью лишь в тех категориях, с помощью которых оформляют его методы познания. В самом предмете нет никакой определенности, которая не была бы определением самого познания.

Здесь формалисты занимают в общем правильную позицию. Метод для них величина зависимая и вторичная. Метод должен приспособляться к специфическим особенностям изучаемого предмета. Он хорош не сам по себе, а лишь поскольку он адэкватен этим особенностям и способен ими овладеть. Все дело в самом предмете изучения и в его специфической организации. [2]

Однако, нельзя перегибать палку в другую сторону и не дооценивать вопроса о методе.

В эту ошибку как раз и впадают формалисты. Методология их в большинстве случаев очень наивна.

Метод должен, конечно, приспособляться к предмету. Но ведь, с другой стороны, без определенного метода нет подхода к предмету. Нужно уметь выделить самый предмет изучения и правильно подметить его существенные специфические особенности. На этих специфических особенностях нет этикетки. Другие направления видят эти специфические особенности в других моментах предмета.

В области гуманитарных наук подойти к конкретному материалу и подойти по существу совсем не так легко. Пате-

---

[1] Сб. „Литература", стр. 116.

[2] В своей книге „Формальный метод в истории литературы" Б. М. Энгельгардт совершенно неправильно истолковывает утверждения формалистов о специфических особенностях самого предмета — поэтического произведения, как условные методологические установки. Эту точку зрения он проводит последовательно с начала и до конца. Вследствие этого о формализме создается неправильное представление как о чисто-методологической системе.

тические аппеляции „к самим фактам“, к „конкретному материалу“ ровно ничего не говорят и не доказывают. И крайние представители, например, биографического метода основываются на фактах и на конкретном материале. Всяческие эклектики особенно „фактичны“ и „конкретны“.

Весь вопрос в том, насколько эти факты и этот конкретный материал имеют отношение к действительному существу изучаемого объекта. Вопрос, следовательно, в том, как, каким путем, т. е. каким методом, подойти к этому существу, к действительным специфическим особенностям предмета.

В области наук об идеологиях, повторяем, этот вопрос особенно труден и особенно ответственен.

Нужно уметь выделить предмет изучения и правильно его отграничить так, чтобы этим отграничением не оторвать его от существенных для него связей с другими объектами связей, вне которых и сам он становится непонятным. Отграничение должно быть диалектичным и гибким.

Основываться на внешней грубой данности отдельного предмета оно не может. Ведь всякий идеологический предмет является вместе с тем и физическим телом, а каждый творческий акт — физиологическим актом.

Если мы в процессе выделения идеологического предмета отвлечемся от тех социальных связей, которыми он пронизан и тончайшей материализацией которых он является, если мы изымем его из системы социального взаимодействия, то от идеологического предмета ничего не останется. Останется лишь голый предмет природы, может быть, с легким идеологическим привкусом.

Поэтому чрезвычайно важны самые приступы к работе, первые методологические установки, только нащупывающие объект изучения. Они имеют решающее значение.

Эти первоначальные методологические установки нельзя создать ad hoc, руководствуясь лишь собственным субъективным „чутьем“ предмета. Этим „чутьем“ у формалистов, например, оказались попросту их футуристические вкусы.

Первоначальные подходы и установки должны быть ориентированы в широком методологическом контексте. Литературоведение — не первая наука. Она входит в круг других наук, должна ориентироваться в нем, должна согласовать свои методы с методами других родственных предметно наук, свои

объекты — с их объектами. Ведь взаимоотношения наук должны отражать взаимоотношения самих объектов.

Во всех этих основных методологических вопросах формалисты проявили большую беспечность и действовали вслепую. Именно здесь были совершены первые роковые шаги формалистов, предопределившие все дальнейшее развитие и все ошибочные уклоны их учения.

Итак, прежде всего, необходим критический анализ самого выделения формалистами предмета изучения, приемов этого выделения и, наконец, приемов более точного определения ими специфических черт выделенного предмета.

Тем первоначальным предметом, который был выделен формалистами как объект поэтики, являлась вовсе не конструкция поэтического произведения, а „поэтический язык" как особый специфический объект исследования. Не даром формалисты объединились в „Общество изучения поэтического языка" („Опояз").

Вместо изучения поэтических конструкций и конструктивных функций входящих в эти конструкции элементов, объектом исследования становится поэтический язык и его элементы. Поэтический же язык — объект исследования sui generis; его нельзя уподобить вещи-произведению и ее конструкции.

Таков первоначальный объект изучения формалистов.

Далее, они вырабатывают и применяют особые приемы для определения специфических особенностей этого объекта — поэтического языка. Здесь впервые складываются и определяются свойственные им и в дальнейшем методы спецификации, строятся основные понятия их системы и приобретаются самые навыки мышления.

Когда формалисты перешли к изучению замкнутых поэтических конструкций-произведений, они перенесли на них особенности поэтического языка и приемы его изучения. Понимание конструктивных функций элементов произведения было предопределено найденными особенностями элементов поэтического языка. Поэтическая конструкция должна была иллюстрировать созданную теорию поэтического языка.

Основные элементы художественной конструкции и их конструктивные значения были определены, таким образом, в своеобразной системе поэтического языка как ее элементы.

Так, прежде всего, была определена поэтическая фонема

и ее функции. Здесь же, как элементы поэтического языка, были первоначально определены мотив и сюжет.

Именно на проблеме сюжета совершился переход формалистов от поэтического языка к поэтической конструкции произведения.[1] Переход этот был постепенным и методологически крайне неотчетливым.

В процессе этого зыбкого перехода от системы языка к конструкции произведения были выработаны и основополагающие определения двух слагаемых поэтической конструкции — „материала“ и „приема“. Они должны были заменить „содержание“ и „форму“. Скрытая логика дальнейшей жизни и детализации понятий „материала“ и „приема“ всецело определяется полемическим противоположением их содержанию и форме, притом настолько, что они просто становятся изнанкою этих, вытесненных ими из поэтики, понятий.

Под знаком этой скрытой полемики и противоположения происходит диференциация конструктивного значения материала и приема в учении о теме, сюжете и композиции.

Этим завершается система основных понятий и приемов формалистической поэтики.

Вместе с тем определяются и основные подходы формалистов к истории литературы. Произведение определяется ими как „данность внеположная сознанию“. С помощью этой формулы произведение отрывается, однако, не от субъективного психологического сознания, а от идеологического кругозора.

Проблема и методы истории литературы весьма последовательно определяются учением формалистов о поэтической конструкции. Но именно здесь, повидимому, и начинается ревизия формализма. Новое понимание „литературного факта“ (Тынянов, Томашевский) и „литературного быта“ (Эйхенбаум) родились на почве историко-литературных проблем. Продуманные до конца, эти новые понятия уже не вполне укладываются в рамки формалистической системы.

Особое место в формалистической системе занимает теория восприятия и непосредственно с нею связанная теория

---

[1] Отчасти в статье В. Шкловского „Искусство как прием“ (во втором „Сборнике по теории поэтического языка“), но особенно в последних статьях сборника „Поэтика“. Заключительная статья этого сборника „Как сделана „Шинель“ Б. М. Эйхенбаума является первым формалистическим исследованием конструкции поэтического произведения.

художественной критики. Они не подвергались подробной и отчетливой проработке, но для понимания формалистической системы их уяснение необходимо.

Таким образом, критика оказывается перед следующими шестью основными моментами системы формального метода:

1) поэтический язык как предмет поэтики, куда относится и проблема поэтической фонетики;

2) материал и прием в поэзии как два слагаемых поэтической конструкции;

3) жанр и композиция, тема, фабула и сюжет как детализация конструктивных функций материала и приема;

4) понятие произведения как внеположной сознанию данности;

5) проблема истории литературы и, наконец,

6) проблема художественного восприятия и критики.

Первые три пункта составляют содержание формалистической поэтики. Три последних — формалистической истории литературы (или тесно примыкают к ней как теория восприятия и критики).

Настоящая глава посвящена критическому анализу поэтического языка как первоначального объекта формалистической поэтики.

Поэтический язык как особая языковая система.

В учении об особенностях поэтического языка заложен фундамент, на котором держится весь русский формальный метод.

Что же такое поэтический язык по теории формалистов, и с помощью каких приемов определяются его специфические особенности?

Прежде всего возникает вопрос о правомерности и допустимости самого задания — определить поэтический язык и его закономерность.

Самое понятие особой системы поэтического языка методологически чрезвычайно сложно, запутанно и спорно.

Ведь ясно с самого начала, что перед нами совсем особое употребление термина „язык“, что о поэтическом языке мы говорим не в том смысле, в каком мы говорим о языке французском, немецком, о диалектах русского языка и т. п.

Перед нами отнюдь не диалектологическое понятие языка, могущее быть полученным диалектологическими же методами.

Если мы, например, определим диалектологические особенности русского литературного языка (московский говор, церковно-славянизмы и пр.), то полученная нами с помощью обычных диалектологических методов языковая реальность — русский литературный язык — ничего общего с системой поэтического языка не имеет и ни на один шаг не приближает к его пониманию.

Это становится особенно ясным, когда литературным языком какого-либо народа является какой-нибудь чужой язык, например латынь в средневековой Европе. Латынь являлась особым языком поэзии, но вовсе не поэтическим языком. Разнозначность этих двух понятий, их абсолютное методологическое расхождение очевидно. Другой язык поэзии (латынь средневековых германцев) вовсе не является другим, как поэтический: он — другой, как латинский. Но этой двусмысленностью понятия „другой язык" самым наивным образом играли формалисты, ставя проблему поэтического языка.

„Поэтический язык по Аристотелю, — говорит В. Шкловский, — должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизм у персов, древне-болгарский как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка dolce stil nuovo (XII), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затрудненными (harte) формами, полагающими трудности при произношении (Diez, „Leben und Werke der Troubadour", стр. 213). Л. Якубинский в своей статье доказал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков...

„Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уравнял с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам... и варваризмам... Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового

специального поэтического языка, во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников".[1]

Здесь все время происходит наивное смешение лингвистических определений языка (сумерийский, латинский) с его значением в поэзии („язык повышенный"), диалектологических особенностей (церковно-славянизмы, народные говоры) с его поэтическими функциями. Автор все время балансирует от одного понятия к другому, руководствуясь смутной и наивной уверенностью, что лингвистические определения и поэтические качества могут совпасть, что в самом языке, как в лингвистической данности, могут быть заложены поэтические свойства.

В конце концов, автором руководит футуристическая вера в возможность создания нового, специально поэтического языка, который будет лингвистически иным языком и тем самым, по тем же признакам — и поэтическим языком, т. е. что в нем лингвистические признаки особого языка (фонетические, морфологические, лексикологические и пр.) совпадут с поэтическими признаками. Задание это столь же наивно, как и попытка с помощью чисто химического анализа определить художественные особенности картины.

Если бы футуристам действительно удалось создать лингвистически новый язык, то ведь поэтическим он становился бы лишь постольку, поскольку на нем создавались бы поэтические конструкции. Только неся конструктивные функции в художественном произведении, он стал бы поэтическим языком. Вне художественной структуры, как особый язык, он был бы столь же внепоэтическим, как французский, немецкий и другие языки.

Более того, приводимые самим автором соображения опровергают его же собственный взгляд. Ведь из того, что просторечие и литературный язык обменялись своими местами, как раз и следует, что не в диалектологических свойствах просторечия и литературного языка тут дело. Сами по себе эти свойства совершенно индиферентны и приобретают то или иное значение лишь в зависимости от определенного художественного задания, от определенных требований поэтической конструкции. Изменились эти требования — и предпочтительнее

---

[1] „Поэтика", стр. 112—113. Первоначально эти воззрения были высказаны В. Шкловским в „Воскрешении слова".

стали иные лингвистические свойства языка. A priori можно допустить и такую возможность, что для художественных требований какого-нибудь литературного направления предпочтительнее пользоваться чужим, а не своим языком. Самая „чуждость“ этого языка получит в художественной конструкции свое функциональное значение. И все-таки этот чужой язык не будет поэтическим языком, и никаким анализом его лингвистических особенностей, как языка, мы ни на один шаг не приблизимся к пониманию особенностей поэтической структуры.

Разобранная нами методологическая путаница В. Шкловского в понимании поэтического языка характерна и для всех опоязовцев. Они не видели методологической трудности и глубокой двусмысленности этого понятия.

В этом отношении очень поучительна работа Якубинского „О скоплении одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках“.

Статья эта является не чем иным, как попыткой дать почти диалектологический признак поэтического языка, как такового. Конечно, никакой методологической ясности и отчетливости при этом не было. Скопление плавных в поэтическом языке, по мысли автора, должно было быть лишь следствием закона затрудненности. Ясность здесь обнаружила бы безнадежность и методологическую порочность самого задания. Но тем не менее статья осуществляла именно это парадоксальное задание. Якубинский подходит к поэтическому языку как к диалекту. В результате должен был получиться строго лингвистический признак поэтического языка, как такового. В этом смысле и оценивает работу Якубинского В. Шкловский.

„Статья Л. П. Якубинского, — говорит он,—об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих, фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического“. [1]

---

[1] „Поэтика“, стр. 104.

Итак: формалисты искали чисто лингвистического доказательства противоположности поэтического языка практическому.

В последующей работе Опояз'а было обнаружено, что расподобление плавных имеет место и в поэтическом языке.[1] Лингвистического отличия, таким образом, не оказалось. Вот к какому выводу приходит по этому вопросу Р. Якобсон:

„... Правильно было бы сказать, что диссимиляция плавных возможна как в практическом, так и в поэтическом языке, но в первом она обусловлена, во втором же, так сказать, оцелена, т. е. это по существу два различных явления".[2]

Таким образом, не в лингвистическом признаке тут дело, а в функциях этого, самого по себе индифферентного признака в поэтическом телеологическом целом.

Но спрашивается, что же останется тогда от системы языка, если чисто языковые признаки не характеризуют ее? Ведь предполагаемого фонетического отличия между двумя языками — поэтическим и практическим — не оказалось. Не окажется, конечно, и иных чисто лингвистических признаков.

Поэтический язык и конструкция литературного произведения.

На самом деле „оцелено" это и всякое иное лингвистическое явление в конструкции поэтического произведения. Не зная этой конструкции и ее требований, совершенно нельзя судить и о возможном поэтическом значении того или иного лингвистического явления. Пока явление остается в системе языка и не входит в систему произведения или не рассматривается с точки зрения какого-нибудь определенного поэтического задания, о его поэтичности можно говорить лишь как о потенции. Но в этом отношении каждое лингвистическое явление, каждый элемент языка обладает совершенно одинаковыми художественными потенциями, и только определенные художественные направления, т. е. определенные способы конструирования поэтического произведения, дают критерий для предпочтения одних явлений, как поэтических, другим, как непоэтическим. В самом языке этого критерия нет.

Когда язык несет художественные функции в поэтических произведениях или когда какой-нибудь диалект данного языка

---

[1] См. работу Р. Якобсона „О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским", 1923 г.

[2] Р. Якобсон. „О чешском стихе", стр. 17.

(„литературный язык“) по преимуществу несет эти функции, то это преимущественное выполнение художественных заданий оставляет след в нем, как в языке — след, лингвистически констатируемый. Каков будет этот след, т. е. в каких лингвистических особенностях языка он проявится, будет зависеть от характера господствовавшего поэтического направления. Так, при языковом консерватизме господствующей художественной школы литеретурный язык может в некоторых отношениях отстать в своем развитии, словарь „литературного языка“ будет расти в каком-нибудь определенном направлении, возможны некоторые изменения и его фонетического состава и пр.

Но все эти следы, взятые в самом языке, как его лингвистические особенности — лексикологические, морфологические, фонетические,— отнюдь не могут быть названы особенностями поэтического языка, как такового. При господстве других направлений могут остаться совершенно иные следы в языке. Новые конструктивные принципы предъявят требования к другим сторонам языка и заставят его развиваться в другом направлении.

Нужно понимать самый язык как замкнутую поэтическую конструкцию, чтобы говорить о нем, как о единой системе поэтического языка. При этом условии и элементы языка окажутся поэтическими элементами, несущими в нем определенные конструктивные функции.

Но, конечно, такое представление о языке, как о замкнутой художественной конструкции, совершенно недопустимо. Однако, именно такое представление о языке молчаливо и бессознательно предполагается в формалистической теории поэтического языка.

Самое понятие поэтического языка у формалистов появляется, конечно, не впервые. Оно было в обиходе и раньше; прежде всего — у Потебни, который и в этом отношении сам являлся продолжателем традиций Гумбольда.

Однако, понимание поэтического языка у Потебни совершенно иное, нежели у формалистов. Потебня учил не о системе поэтического языка, а о поэтичности языка, как такового. В этом отношении он весьма последовательно утверждал, что слово есть художественное произведение, т. е. поэтическая конструкция. Каждая значущая единица языка являлась для

него маленьким художественным произведением, а каждый элементарный словесный акт (называния, предицирования и т. п.) — художественным творчеством.

Точка зрения Потебни едва ли приемлема. Но ее ошибки лежат в ином направлении, нежели ошибки формалистов. Следует отметить, что идеи поэтического языка, развиваемые символистами — Андреем Белым и Вяч. Ивановым, — являются развитием взглядов Потебни и поэтому принципиально отличны от формалистических идей.

Итак, поэтические свойства приобретает язык лишь в конкретной поэтической конструкции. Эти свойства принадлежат не языку в его лингвистическом качестве, а именно конструкции, какова бы она ни была. Элементарнейшее жизненное высказывание, удачное жизненное словцо может быть при известных условиях художественно воспринято. Даже отдельное слово можно воспринять как некоторое поэтическое высказывание, — конечно, при определенных условиях, относя его к определенному фону, восполняя его теми или иными моментами и пр.

Но отвлечься от высказывания, от его форм и конкретной организации нельзя, не утрачивая вместе с тем и признаков поэтичности. Эти признаки принадлежат именно формам организации языка в пределах конкретного высказывания или поэтического произведения. Только высказывание может быть прекрасным, равно как только высказывание может быть искренним или ложным, смелым или робким и т. п. Все эти определения относятся лишь к организации высказываний и произведений в связи с теми функциями, какие выполняются ими в единстве социальной жизни и, прежде всего, в конкретном единстве идеологического кругозора.

Лингвистика, строя понятие языка и его элементов — синтаксических, морфологических, лексических и иных, — отвлекается от форм организации конкретных высказываний и их социально-идеологических функций. Поэтому язык лингвистики и лингвистические элементы индиферентны к познавательной истине, к поэтической красоте, к политической правоте и т. п.

Такая абстракция совершенно правомерна, необходима и диктуется познавательными и практическими целями самой лингвистики. Без нее не построить понятия языка как системы.

Поэтому можно и должно изучать функции языка и его элементов в поэтической конструкции, равно как и функции его в различнейших типах жизненных высказываний, ораторских выступлений, научных построений и пр. Это изучение должно, правда, опираться на лингвистику, но оно не будет лингвистическим. Руководящие принципы для отбора и оценки лингвистических элементов могут дать только формы и цели соответствующих идеологических образований. Но такое изучение функций языка в поэзии в корне отлично от изучения „поэтического языка" как особой языковой системы.

Поэтика и лингвистика.

Формалисты совершенно некритически проэцируют конструктивные особенности поэтических произведений в систему языка, а лингвистические элементы языка непосредственно переносят в поэтическую конструкцию. Это приводит к ложной ориентации поэтики на лингвистику, — в скрытой или открытой форме, в большей или меньшей степени.

Очень характерна в этом отношении статья Якубинского „О поэтическом глоссемосочетании". Якубинский исходит из лингвистического расчленения речи на фонемы, морфемы, синтагмы и семемы, полагая, что это расчленение существенно и для поэтической конструкции. Он полагает, что поэтическое творчество интенционально направлено именно на фонемы, морфемы и пр. Поэтому новым творческим сочетаниям этих элементов, т. е. комбинациям чисто грамматических форм, он непосредственно приписывает самостоятельное поэтическое значение.

Расчленение языка на фонетические, морфологические и иные элементы является существенным и важным с точки зрения лингвистики. Язык, как система, действительно конструируется из этих элементов. Но отсюда отнюдь не следует, что морфемы, фонемы и прочие лингвистические категории являются самостоятельными конструктивными элементами поэтического произведения, что и поэтическое произведение конструируется из грамматических форм.

Якубинский, конечно, неправ. Нужно отвлечься от действительных конструктивных форм поэтического произведения, от его идеологического значения и взглянуть на него глазами лингвиста, как на абстрактно-языковое явление, чтобы увидеть в нем глоссемосочетание. Лингвистический анализ какого-нибудь поэтического произведения не обладает ника-

ким критерием для различения поэтически существенного от несущественного. Оставаясь в пределах такого анализа, совершенно нельзя судить, являются ли и в какой мере выделяемые с его помощью лингвистические элементы элементами самой поэтической конструкции.

Поэтому же совершенно не основательна и попытка Жирмунского строить поэтику как поэтическую лингвистику.

„Поскольку, — говорит он, — материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Таким образом каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики.“ [1] Отделами поэтики, по Жирмунскому, являются: поэтическая фонетика, поэтический синтаксис, поэтическая семантика и т. п.

В основе этой попытки лежит совершенно не доказанное предположение, что лингвистический элемент языка и конструктивный элемент произведения непременно должны совпадать. Мы полагаем, что они не совпадают и совпадать не могут, как явления различных планов.

Итоги методологического анализа проблемы поэтического языка.

Остается подвести итоги нашего анализа проблемы поэтического языка:

1. Ни о какой системе поэтического языка не может быть и речи. Признаки поэтического принадлежат не языку и его элементам, а лишь поэтическим конструкциям.

2. Может быть речь лишь о поэтических функциях языка и его элементов в конструкции поэтических произведений или более элементарных поэтических образований — высказываний. Каковы будут эти функции и в какой мере элементы языка могут становиться самостоятельными носителями конструктивных функций (уже не как элементы языка, а как элементы конструкций), всецело зависит от особенностей данной поэтической конструкции.

3. Формалисты, признавая возможность поэтического языка чем-то само собою разумеющимся, совершенно не заметили всех тех методологических трудностей и двусмысленностей,

---

[1] Ст. „Поэтика“ в сб. „Задачи и методы изучения искусств“, стр. 138.

какие заложены в этом понятии. Поэтому без всякой методологической оглядки они построили теорию поэтического языка как особой языковой системы и пытались далее найти чисто лингвистические законы и признаки поэтического.

4. Их первоначальная смутная концепция в значительной степени определялась наивными футуристическими мечтаниями об особом языке поэзии, о возможности непосредственного совпадения поэтических и языковых признаков. В результате теория поэтического языка формалистов явилась некритическим перенесением на язык и его формы узко-направленческого понимания поэтической структуры, усвоенного ими у футуристов.

Апофатический метод определения особенностей поэтического языка.

Формалисты, не ставя вопроса о правомерности самого понятия поэтического языка, прямо приступили к установлению его специфических особенностей. В процессе разрешения этой задачи и были выработаны все основные понятия формального метода, перенесенные затем на поэтическую конструкцию.

Допустим вместе с формалистами правомерность поставленной ими задачи и проследим, каким образом они разрешили ее, т. е. как они определяли специфические особенности поэтического языка.

Формалисты исходили из противопоставления двух систем языка — поэтического и жизненно-практического, коммуникативного. В доказательстве их противоположности они видели свою главную задачу. И это голое противопоставление определило раз и навсегда не только основы их метода, но и самые навыки их мышления и наблюдения, привив им неискоренимую тенденцию во всем искать и видеть только отличия, только несходства.

„Создание научной поэтики должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного, признания, что существуют „прозаические“ и „поэтические“ языки, законы которых различны, и с анализа этих различий“, — говорит В. Шкловский.[1] Это определение специфических особенностей поэтического языка производится формалистами тем путем, что каждый из основных признаков языка коммуникативного переносится с обратным знаком в язык поэтический.

---

[1] Сб. „Поэтика“, стр. 6.

Основные понятия формального метода — „заумный язык“, „выведение из автоматизации“, „деформация“, „затрудненная форма“ и пр. — являются только отрицаниями соответствующих признаков жизненно-практического языка.

В жизненно-практическом, коммуникативном языке смысл сообщения (содержание) является самым основным моментом; все остальное служит ему как средство.

По учению формализма, в поэтическом языке, наоборот, самое выражение, т. е. его словесная оболочка, становится целью, а смысл или вовсе элиминируется (заумный язык) или сам становится только средством, безразличным материалом словесной игры.

„Поэзия, — говорит Роман Якобсон, — есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение... Поэзия индиферентна к предмету высказывания“. [1]

Какой бы термин формалистов мы ни взяли, мы убедимся, что он получен тем же самым приемом мышления: в нем дается лишь отрицание какого-нибудь положительного момента жизненно-практического языка. Таким образом, поэтический язык определяется у формалистов не тем, что он есть, а тем, чем он не является.

Такой „остраняющий“ метод изучения поэтического языка методологически ничем не оправдан.

При помощи этого „метода“ мы узнаем не то, чем является поэтический язык сам по себе, а чем он отличается, чем он непохож на язык жизненно-практический. В результате формалистического анализа оказываются тщательно подобранными только отличия этих двух языковых систем. Вне поля рассмотрения оказываются как их сходства, так и все те черты поэтического языка, которые индиферентны, нейтральны к указанному противопоставлению.

Эта регистрация случайных отличий поэтического языка от жизненно-практического базируется на молчаливой предпосылке, что именно эти отличия существенны. Но подобная предпосылка менее всего может быть признана очевидной. С одинаковым правом можно утверждать и противоположное, — что существенны лишь сходства и совершенно несущественны отличия.

---

[1] „Новейшая русская поэзия“, стр. 10.

И то и другое утверждение одинаково произвольны.

Мы не можем судить о существенности того или иного сходства или отличия, пока не раскрыто положительное и совершенно независимое от всяких сходств и отличий существенное содержание поэтического языка. Когда это существо поэтического слова будет раскрыто, только тогда можно будет установить, какие именно различия или сходства с другими системами языка существенны и значимы, а какие нет.

Но именно этого положительного определения поэтического языка формалисты нигде не дают.

Основополагающее значение противопоставления поэтического языка языку жизненно-практическому отмечает и Эйхенбаум. Он пишет:

„Для того чтобы осуществить на деле и укрепить этот принцип спецификации, не обращаясь к умозрительной эстетике, надо было сопоставить литературный факт с другим рядом фактов, выбрав из беспредельного разнообразия существующих рядов тот, который, соприкасаясь с литературным, вместе с тем отличался бы по функциям. Таким методологическим приемом и являлось сопоставление „поэтического“ языка с языком „практическим“, разработанное в первых сборниках „Опояза“ (статьи Л. Якубинского) и послужившее исходным принципом работы формалистов над основными проблемами поэтики“.[1]

К сожалению, автор даже не пытается обосновать этот странный апофатический метод характеристики через голое отличение и отрицание. Притом еще базой этих отличений и отрицаний служит случайно выбранный „из беспредельного разнообразия существующих рядов“ неопределенный и, как увидим далее, выдуманный жизненно-практический язык.

Нам понятен апофатический метод в богословии: бог не познаваем, и его приходится характеризовать через то, что он не есть. Но почему нельзя дать положительной характеристики поэтического языка — нам непонятно.

Поэтический язык как изнанка языка практического.

При применении этого методологически недопустимого приема характеристики, характеризуемое явление неизбежно будет превращено в реальную изнанку базы отличений. Отри-

[1] „Литература“, стр. 121.

цание, так сказать, онтологизуется, и все содержание характеризуемого явления будет сведено к действительному стремлению его быть во что бы то ни стало непохожим на базу и отрицать ее.

Так и случилось: поэтический язык оказался изнанкой и паразитом языка коммуникативного.

В самом деле, присмотримся к специфическим особенностям поэтического языка, как их определяют формалисты.

Если вникнуть в развитый формалистами ряд отрицательных характеристик-отличий поэтического языка, то в нем обнаружится известная система. Все они сходятся к одному центру, подчинены одному заданию, которое лучше всего можно определить словами Шкловского — „сделать ощутимым построение языка". Эта теория является краеугольным камнем формализма и до настоящего времени, хотя в последующем она осложнилась и приобрела новые терминологические обличья.

Вот как определяет поэтическую речь В. Шкловский:

„Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создáно для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно „искусственно" создано так, что восприятие в нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет „поэтический язык"... Таким образом мы приходим к определению поэзии как речи заторможенной, кривой. Поэтическая речь — речь-построение. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная (dea prorsa — богиня правильных, нетрудных родов, „прямого" положения ребенка".[1]

Важным этапом в развитии этого положения является и учение Тынянова о динамической конструкции стихотворного языка,[2] которая мыслится им как непрерывное нарушение

[1] „Поэтика", стр. 112.

[2] См. его книгу „Проблема стихотворного языка", „Academia", 1924 г.

автоматизма путем доминирования одного из факторов построения языка и деформирования в связи с этим других. Например, доминирование метрического фактора деформирует синтаксический и семантический факторы.

Стихотворный язык — по Тынянову — есть непрерывная борьба различных факторов его — звукового образа, ритма, синтаксиса, семантики. Все эти факторы чинят друг другу препятствия и помехи и этим создают ощутимость речевого построения.

Таково основное определение поэтического языка. Все остальные отрицательные характеристики служат этой верховной цели — ощутимости построения, выведению его из автоматизма восприятия, — служат, конечно, чисто отрицательным путем, обессмысливая, затрудняя, нагромождая преграды, назойливо повторяя.

Но из всего этого вытекает важный и роковой для формализма вывод: если поэтический язык отличается от жизненно-практического только тем, что его построение ощущается благодаря вышеперечисленным отрицательным приемам, то он оказывается абсолютно непродуктивным и нетворческим языком.

В самом деле, по учению формалистов, поэтический язык может лишь „остранять“ и выводить из автоматизации то, что уже создано в других системах языка. Сам он не создает новых построений. Он лишь заставляет ощущать уже созданное, но неощутимое, автоматизированное построение. Он должен дожидаться, пока жизненно-практический язык, руководствуясь своими целями и интенциями, соблаговолит создать какое-либо новое речевое построение, сделает его привычным, автоматизует, и лишь тогда появляется на сцену поэтический язык и торжественно выводит это построение из автоматизации. На такое паразитическое существование обрекается поэтический язык теорией формалистов.

При этом для контраста полезно вспомнить Потебню с его теорией образа, из критики который исходили формалисты.

Ведь для Потебни, как и для Гумбольда, внутренняя форма слова и образ были именно творческими моментами языка, именно тем, с помощью чего язык расширялся, становился. Творческий же характер, правда, в ином направлении, принадлежал, по учению Потебни, и понятию.

Поэтическое творчество во всех своих моментах, по теории формалистов, в сущности вовсе ничего не творит: оно пользуется уже сотворенным в других областях идеологий как материалом для создания ощутимости его с помощью отрицательных приемов, всяческих нарушений и торможений.

В этом отношении очень характерно высказывание В. Шкловского о ритме: и ритм, оказывается, не есть создание поэзии.

В. Шкловский предполагает существование двух ритмов: прозаического и поэтического. „Ритм прозаический, — говорит он, — ритм рабочей песни, дубинушки с одной стороны, заменяет команду при необходимости „ухнуть разом“, с другой стороны — облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, итти под музыку легче, чем без нее, но итти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть „ордер“, но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся, — в самом деле, ведь вопрос идет не об осложнении ритма, а о нарушении ритма, и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема“. [1]

В этой цитате все в высшей спепени характерно.

Здесь ярко обнажена основная тенденция формализма. Художественный ритм, оказывается, состоит в ритме прозаическом — нарушенном. Единственный плюс искусства — нарушение. Задача поэтики — систематизировать нарушения. При этом — глубочайшее равнодушие ко всякой содержательности, — не только содержания, но и самой формы: все равно, что будет нарушено и как будет нарушено, потому нарушение и не может быть предугадано. Искусство сводится к пустым формальным комбинациям, цель которых — чисто психо-техническая: сделать нечто ощутимым, — безразлично что и безразлично как.

---

[1] „Поэтика“, стр. 114.

Эта основная тенденция формализма продолжает жить и посейчас. Правда, столь резко обнаженной формы она уже не принимает.

Научная абстракция и догматическое отрицание.

В литературе о формальном методе была сделана попытка истолковать отрицательные характеристики-отличия поэтического языка в смысле правомерных научных абстракций, т. е. объявить условной научной абстракцией то, что (заумный язык, например) самими формалистами провозглашалось как сущность поэзии, — не как условный прием ученого, а как художественный прием самого поэта, впервые делающий слово поэтическим.

Эта попытка принадлежит Б. М. Энгельгардту,[1] который пытается оправдать, как продуктивную научную абстракцию, даже заумный язык, сравнивая его с отвлечением от смысла, практикуемым всеми лингвистами.

Эта концепция представляется нам в корне неверной.

Ни одна научная абстракция не осуществляется путем голого отрицания. Абстракция есть лишь отграничение, условный отказ от полноты предмета, ради какого-либо определенного, выделенного и положительно охарактеризованного момента. Изучение этого абстрагированного момента должно совершаться всегда на фоне целого.

Более того, на овладение этим целым во всей его конкретной полноте и направлено в последнем счете абстагирующее изучение. Только при соблюдении этого условия абстракция жива, продуктивна, оправдана в непрерывном поступательном движении, проникая во все новые и новые области изучаемого объекта.

Во всякой научной абстракции отрицание диалектически соединено с утверждением, и только потому она не может застыть и окаменеть. Так, лингвист отвлекается от всей полноты смысла слов, но он не отрицает его. Наоборот, только на фоне этой полноты смысла лингвистические абстракции научно ценны.

Формализм же запутался и закостенел в своих отрицаниях.

Формалисты не могут продвинуться вперед, ибо они сами категорически отсекли то в объекте — его „единоцело-

---

[1] См. его книгу „Формальный метод в истории литературы".

стный смысл",[1] куда только и может лежать путь поступательного движения.

Итак, отрицательные определения поэтического языка у формалистов — не абстракции, а догматические отрицания. Это не условное отвлечение от некоторых сторон изучаемого объекта, а безусловное отрицание наличности этих сторон в самом объекте.

Будучи неверной методологически, попытка Энгельгардта несправедлива и с исторической точки зрения. Его утверждение находится в противоречии и с буквой и с духом формального метода, как он сложился, в особенности в первом и решающем периоде своего развития. Это приводит Энгельгардта к недооценке исторически очень существенной связи формализма с футуризмом.

Но даже и допустив, что основные понятия формалистов являются только абстракциями, все же необходимо поставить вопрос: отвечают ли они существу поэтической конструкции? Ведь в противном случае мы впадаем в методологизм или даже в худший вид методологизма — в прагматический методологизм. При этой точке зрения всякий метод хорош, если он продуктивен. Но таким путем метод отрывается от всякого соотношения с реальной действительностью объекта, следовательно — от истины в ее объективно-реалистическом понимании.

Изучать поэтическое произведение как „установку на выражение" — в формалистическом понимании этого термина — допустимо лишь в том случае, если произведение действительно является установкой на выражение, что и утверждают формалисты. Если же это не так, то никакие рассуждения о „научной продуктивности" не могут оправдать этого методологического приема. С его помощью мы будем изучать поэтическую конструкцию не по существу, т. е. вовсе не будем изучать ее, как таковую.

Апофатический метод в истории литературы.

Свой апофатический метод формалисты переносят и в историю литературы. Только здесь при анализе единичных произведений, литературных стилей и школ, роль жизненно-практического языка передается предшествующим явлениям и формам самого поэтического языка.

---

[1] Термин Энгельгардта.

Каждое историко-литературное явление рассматривается ими прежде всего или даже исключительно как отрицание предшествующего, в порядке мнимой диалектики. Стиль характеризуется ими всегда только на фоне разрушаемого им канона. И в этой области отрицательная характеристика доминирует.

Вот как формулирует это положение со своей обычной решительностью В. Шкловский:

„Как общее правило, прибавляю: произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим формам. Материал художественного произведения непременно педализирован, т. е. выделен, „выголошен". Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу".[1]

Проблема жизненно-практического языка.

При том методе, который принимают формалисты для определения особенностей поэтического языка, чрезвычайно ответственным и решающим является выбор базы отрицательных характеристик-отличий.

В самом деле: иная база — иная система отличий. Если бы базой формалистической теории был не жизненно-практический язык, как они его понимают, а какой-нибудь другой, то и вся теория поэтического языка, построенная с помощью отрицательного метода, была бы совершенно иной.

Но что же это за жизненно-практический язык, за счет отрицания и деформации которого паразитически живет язык поэтический? Как пришли к нему формалисты?

Проблематика понятия жизненно-практического языка также была совершенно чужда формалистам. Они исходили из него как из чего-то само собою разумеющегося.

Между тем эта проблематика жизненно-практического языка та же, что и языка поэтического. Здесь встают те же трудности и эквивокации.

Ни о каком жизненно-практическом языке, как об особой языковой системе, говорить не приходится. Более того, если можно и должно было говорить о функциях языка в поэтической конструкции, то аналогичная задача в применении к

---

[1] „Поэтика", стр. 120.

жизненно-практической конструкции чрезвычайно осложняется.

Ведь определенной жизненно-практической конструкции не существует. Ведь жизненные высказывания — та реальность, которая только и может лежать в основе характеристики коммуникативных функций языка, — конструируются весьма разнообразно в зависимости от различных сфер и целей социального жизненного общения. Между отдельными жизненно-практическими коммуникативными конструкциями формальные различия могут быть даже существенней и глубже, чем между научным трактатом и поэтическим произведением.

Необходим тщательный и трудный анализ различных типов речевых выступлений и соответствующих форм высказывания во всех сферах жизненного общения и практики, чтобы можно было говорить о функциях языка в том или ином типе коммуникативной конструкции. При этом придется все время учитывать все социальные особенности общающихся групп и всю конкретную сложность идеологического кругозора — понятий, верований, нравов и пр. и пр., — в пределах которого строится каждое жизненное высказывание. Современная лингвистика только теперь начинает подходить к этим труднейшим вопросам речевого общения в школе Фосслера и в школе философа Бенедетто Кроче.

Понятие же языка и его элементов лингвистика, руководствуясь своими теоретическими и практическими целями, строила совершенно отвлекаясь от особенностей многообразнейших жизненно-практических конструкций, как она отвлекалась и от особенностей поэтической конструкции.

Такие характеристики, как точность языка, экономность его, лживость, тактичность, осторожность и пр. и пр., не могут быть, конечно, отнесены к самому языку, как не могут быть к нему отнесены и его поэтические признаки. Все эти определения относятся не к языку, а к определенным конструкциям и всецело определяются условиями и целями общения.

Если же мы возьмем слово „коммуникативный“ в самом широком и общем смысле, то коммуникативным является всякий язык, всякое высказывание. Всякое высказывание установлено на сообщение, на слушателя, на читателя, одним словом, на другого человека, на какую-то форму социального общения, какова бы она ни была. Всякое слово, как таковое, причастно

общению и не может быть от него оторвано, не перестав быть словом языка. В этом общем смысле коммуникативны и „установка на выражение“, как ее понимают формалисты, и „заумный язык“, и „самовитое слово“, ибо все эти формы предполагают слушателя и в такой же степени являются моментами социального общения, — пусть и особого типа, — как и сообщение о том, который час. Глубочайшие конструктивные и иные различия между этими двумя типами сообщений всецело лежат внутри сферы обще-лингвистической коммуникации.

Коммуникация в этом широком смысле является конститутивным моментом языка, как такового; поэтому от нее не отвлекается и не может отвлечься и лингвистика. Но отсюда отнюдь не следует, что лингвистика ориентируется по преимуществу на жизненно-практическом языке. От всех форм жизненно-практических высказываний лингвистика отвлекается совершенно в той же степени, как и от форм поэтических высказываний.

Можно, впрочем, поставить вопрос так: на каком материале по преимуществу работала лингвистика при получении своих основных понятий и элементов, т. е. какие сферы языкового творчества по преимуществу доставляли ей материал?

На этот вопрос придется дать такой ответ: менее всего материалом лингвистики при выработке ее основных понятий являлись жизненно-практические высказывания. Прежде всего таким материалом являлись литературные памятники в широком смысле, включая сюда всю обширную область реторики. Отсюда односторонний монологизм лингвистики. Целый ряд языковых явлений, связанных с формами непосредственного диалогического речевого общения, до последнего времени оставался вне поля ее зрения.

Жизненно-практический язык у формалистов.

Вся эта проблематика, повторяем, и не вставала перед формалистами. Чем же является их понятие жизненно-практического языка и его особенностей — „автоматизации речевых средств“, „экономии их“, „пренебрежения к звуку“ и т. д.?

Этот практический язык с его особенностями является совершенно произвольной конструкцией самих формалистов.

Правда, кое-какая языковая реальность в основе этой конструкции имеется. Некоторые типы жизненно-практических высказываний делового и отчасти бытового речевого общения современной городской буржуазии, в известной степени —

правда, небольшой — соответствуют характеристикам формалистов. Но и в этой социальной среде, чуть только общение становится существенней и словесное выступление ответственней (хотя бы в пределах семейной жизни и салонного общения), характеристики формалистов представляются уже крайне упрощенными, односторонними и схематизованными.

Кроме того, формалистические характеристики соответствуют отчасти еще одному типу речевого общения, однако, уже не жизненно-практическому в собственном смысле этого слова. Мы имеем в виду тип технического, производственного и делового в узком смысле общения. Здесь при определенных условиях вырабатываются формы высказывания, до известной степени отвечающие формалистическим характеристикам: слово — команда, слово — знак, слово — осведомление. Но при этом слово является совершенно невыделимым моментом производственного процесса или иного дела, и функции его здесь не могут быть поняты без понимания особенностей данного процесса. Здесь слово иногда прямо может быть заменено сигналом или знаком иного рода.

В общем можно сказать так: там, где речевое общение вполне сложилось и имеет неподвижный, застывший характер и где сообщаемое содержание тоже уже готово и дело идет лишь о передаче его от одного к другому в пределах ставшего общения, там высказывания, до известной степени, соответствуют характеристикам формалистов. Но эти случаи далеко не типичны для жизненно-практического речевого общения.

В действительности жизненное общение непрерывно становится, хотя бы медленно и хотя бы в узкой сфере. Взаимоотношения между говорящими всегда меняются, хотя бы в еле приметной степени. В процессе этого становления становится и само сообщаемое содержание. Жизненно-практическое общение носит характер события, и самый ничтожный словесный обмен причастен этому непрестанному становлению события. В этом становлении слово живет напряженнейшей жизнью, хотя и иной, чем в художественном творчестве.

Особенно важное значение в жизненно-практическом словесном общении имеет речевая тактичность. Формообразующая и организующая сила речевой тактичности очень велика. Она формирует жизненные высказывания, определяя

стиль и жанры речевых выступлений. Тактичность нужно понимать при этом широко, включая сюда вежливость лишь как один из моментов ее. Тактичность может иметь различные направления, двигаясь как бы между двумя полюсами — комплиментом и бранью. Эта тактичность определяется совокупностью всех социальных взаимоотношений говорящих, их идеологическим кругозором и, наконец, конкретной ситуацией беседы. Тактичность, какова бы она ни была при данных условиях, определяет все наши высказывания. Нет слова без тактической оглядки.

При известных условиях в некоторых социальных группах речевая тактичность создает почву, благоприятную для образования тех особенностей высказывания, которые формалисты считают характерными для поэтического языка: торможения, обходы, двусмысленности, кривые дороги речи. Именно отсюда эти явления и проникают иногда в поэтическую структуру, правда, только на периферию ее.

Сами по себе эти явления бывают глубоко разнообразны и обусловлены различными социальными причинами. Но характерно, что всюду, где они проникают в литературу, периферийная конструкция произведения резко диалогизуется, приобретая форму скрытого или явного диалога с читателем, игры с ним. Таковы „Тристрам Шенди", отчасти Гоголь и Достоевский и некоторые другие произведения, которые привлекаются формалистами для доказательства — вернее, иллюстрации — их теоретических положений.

Формалисты вообще ориентируются преимущественно на те произведения, которые воспринимают формы (пусть внешне) более непосредственного речевого общения: сказа и диалога (авторского, первичного). В такие произведения проникает кое-что из специфической логики жизненной речи. Именно эта логика и создает те явления, которые формалисты считают типичными для поэтического языка. Конечно, эта своеобразная логика жизненных высказываний с характерной для нее непосредственностью и остротой ощущения живого слушателя — собеседника, проникая в художественную конструкцию, перерабатывается в ней, подчиняется ее законам и до известной степени становится условной.

Эти предпочтения формалистов некоторых отраженных форм жизненных высказываний в поэтической структуре

объясняются их тесной связью с футуризмом. Для поэтики футуризма характерно очень непосредственное и острое ощущение слушателя, полемически окрашенное и несколько эстрадное.

Таким образом, жизненно-практический язык формалистов оказывается произвольной конструкцией, за которой не кроется никакой определенной языковой реальности, кроме тех, указанных нами, явлений, наименее характерных для жизненно-практического языка, какие еще можно, с известной натяжкой, подвести под эту конструкцию.

Формалистическое понимание творчества.

Следует отметить еще одну особенность построения формалистов.

Поэтический язык в их понимании, как мы видели, является только паразитом жизненно-практического, заставляя лишь ощущать уже созданные последним построения. Но и жизненно-практический язык в понимании формалистов тоже оказывается лишенным всяких творческих потенций.

Язык передач готовых сообщений в пределах ставшего, неподвижного общения не может быть, конечно, творческим. Словарь, грамматика и даже основные темы сообщения предполагаются уже готовыми. Остается их только комбинировать, приспособляя их к обстоятельствам, и экономизировать средства высказывания. Для создания нового при таких предпосылках не может быть никаких импульсов и оснований. Поэтический язык, таким образом, является у формалистов паразитом паразита.

Возникают вопросы: где же в таком случае происходит творческое обогащение языка? Где создаются новые формы и новое содержание его?

На эти вопросы мы не найдем ответа у формалистов. С творчеством действительно нового здесь дело обстоит чрезвычайно плохо. Во всех концепциях формалистов для него нет места.

Даже в истории литературы, как мы увидим, новое появляется лишь в результате канонизации младшей линии, т. е. уже предполагается наличным. Как же впервые возникает нечто новое — нигде не показано.

Основные предпосылки формалистического мышления таковы, что на их почве возможны лишь объяснения перегруппировок, перемещений и перекомбинаций в пределах уже

наличного и вполне готового материала. Ни одной качественной новой черты не прибавляется к уже данному миру языка и литературы, и только меняются системы комбинаций наличного материала, периодически возвращаясь, так как число комбинаций ограничено.

Какое бы основное понятие формалистов ни взять — „выведение из автоматизма“, „остранение“, „деформация“ и пр. — очевидно, что оно касается только внешней перестановки, локального перемещения, а все содержательное, качественное предполагается уже наличным. Вследствие этой своей основной особенности формалистическое мышление глубоко неисторично. Качественный рост бытия и идеологического мира, конституирующий историю, для него недоступен.

Современное состояние проблемы поэтического языка у формалистов.

В дальнейшем своем развитии формалисты и сами отчасти осознали случайность своего противопоставления жизненно-практического и поэтического языков. Но никаких действительных выводов из этого они даже и не пытались сделать.

Впервые на неясность и суммарность определений жизненно-практического языка обратил внимание Р. Якобсон. Он вводит понятие эмоционального языка, который тоже противоставляет поэтическому. Затем Л. Якубинский в своей статье о диалогической речи[1] различает языки: разговорный, научный, ораторский, эмоциональный. Никакого методологического уяснения самой проблемы, однако, не происходит.

В статье „Ораторский стиль Ленина“ (1924 г.) Эйхенбаум говорит:

„В работах, посвященных изучению поэтического языка, мы обычно исходили из противопоставления его языку „практическому“. Это было важно и плодотворно для первоначального установления особенностей поэтической речи. Но, как позже не раз указывалось (Л. Якубинский), область так называемаго „практического“ языка чрезвычайно обширна и многообразна. Вряд ли вообще существует такая область речи, в которой слово было бы исключительно „знаком“, что же касается таких форм, как ораторская речь, то, несмотря на свой „практический“ характер, они во многом очень близки к речи поэтической. Для поэтического языка характерна лишь особая установка на отдельные элементы речи и их

[1] Сборник „Русская речь“, 1923 г.

специфическое использование (особенно в языке стихотворном)".[1]

Если действительно принять всерьез все эти утверждения Эйхенбаума, то едва ли можно будет доказать „плодотворность и важность" первоначального противопоставления языка поэтического языку практическому. Ведь это противопоставление, как мы видели, определило все содержание поэтического языка, который является точной изнанкой практического. Это противопоставление, определившее все построения формалистов, было роковым для него. Что-либо плодотворное возможно лишь вопреки этому противопоставлению.

Если бы поэтическая конструкция была поставлена в условия сложного, многостороннего взаимодействия с наукой, с риторикой, с областями жизненной практики, а не объявлялась бы голой изнанкой вымышленного жизненно-практического языка, то формализма, такого каким мы его знаем, не было бы.

Та ревизия, которая намечается в словах Эйхенбаума, нигде им не осуществляется на самом деле. Наоборот, он упорно продолжает защищать старые позиции в их полном объеме, хотя настоящей почвы под ними, повидимому, уже сам не чувствует.

Такова формалистическая теория поэтического языка.

Теперь остается рассмотреть проблему поэтического звука, которая непосредственно ставилась формалистами на почве их учения о поэтическом языке. Проблема звука в поэзии.

Проблема звука в поэзии есть проблема его конструктивного значения в целом поэтического произведения.

С самого начала ясно, что конструктивное значение звука в различных формах литературного творчества не одинаково: в одних формах ему принадлежит самостоятельная конструктивная роль; в других — он совсем в художественную конструкцию не входит, являясь лишь технически служебным моментом, знаком, как графема. Между этими двумя крайними полюсами располагаются все остальные возможные конструктивные значения звука.

Эта проблема, и без того трудная и сложная, была очень запутана формалистами вследствие того, что они ставили ее не в связи с конструкцией произведения, а в связи с систе-

---

[1] „Литература", стр. 250.

мой поэтического языка. Формалисты подменили проблему.

Если мы обратимся к статьям В. Шкловского „О поэзии и заумном языке“ и Л. Якубинского „О поэтическом глоссемосочетании“, то увидим, что задача этих авторов сводится к тому, чтобы показать, что произнесение или слышание звуков, даже и не имеющих смысла, может доставить удовольствие, что людям нужны слова и вне смысла. Для доказательства этого приводятся многочисленные примеры из газет, из романов, из воспоминаний. Все без исключения примеры касаются лишь различных жизненных случаев гутирования языка. Из всего этого, однако, делается вывод, что звуки могут иметь самостоятельное значение и в поэзии, притом помимо самого смысла, как например, „заумный язык“.

Но ведь во всех приводимых Шкловским и Якубинским примерах и речи нет о поэтической конструкции. В подавляющем большинстве примеров звуки гутируются в жизненно-практических высказываниях. В остальных предметом наслаждения являются просто бессмысленные звуки.[1] Сделать отсюда какие-либо выводы о значении звука в специфических условиях поэтической конструкции никак нельзя.

Далее, доказывая возможность наслаждения звуками языка вообще, формалисты подчеркивают, что это наслаждение идет в ущерб смыслу, или вовсе его аннулируя („заумное слово“) или, во всяком случае, его ослабляя, оттесняя на задний план. И здесь руководящим является противопоставление практического и поэтического языков,[2] хотя доказывается „заумь“, главным образом, на жизненных высказываниях.

В жизненно-практическом языке звук служит лишь для обозначения смысла, т. е. несет лишь служебную функцию. Отсюда необходимо понизить смысл, чтобы сделать самоценным звук. Заумное слово является поэтому высшим пределом самоценности звука. Такова логика формалистов.

Это еще дальше уводит их от правильной постановки проблемы конструктивного значения звука в поэзии. Ведь обратная пропорциональность звука и смысла совсем не

---

[1] Приводится, правда, и несколько признаний самих поэтов, главным образом, в стихотворной форме. Например, Лермонтова: „Есть речи...“ или „Случится ли тебе...“

[2] Этим противопоставлением начинается статья Л. П. Якубинского „О звуках стихотворного языка“ („Поэтика“, стр. 37).

имеет места в поэзии или, если даже учесть чисто заумные опыты футуристов, не типична для нее.

Ведь классическим случаем для поэзии является сочетание всей полноты звука со всею полнотою смысла, т. е. именно прямая пропорциональность этих величин. Именно из этого классического случая и нужно исходить для понимания конструктивного значения звука. Нужно показать, как сочетаются смысл и звук в конструктивном единстве художественного целого.

Конечно, смысл, входящий в художественную конструкцию, становится в ней иным, чем он был в жизненном высказывании или в научном положении. Иным становится и звук. Звук и смысл встречаются в одной плоскости — в плоскости художественной конструкции. Здесь они вступают в новое взаимоотношение, отличное от тех, в каких они находились в пределах жизненного или научного высказывания.

Это новое взаимоотношение звука и смысла в условиях поэтической конструкции и нужно определить и понять. Его нельзя истолковывать как голое противоборство их и усиление одного за счет другого. Если последнее и может иногда иметь место в поэзии, то это лишь один из возможных случаев конструктивного взаимоотношения звука и смысла; притом этот случай наименее типичный.

Как будто несколько ближе к правильной постановке проблемы подошел Якубинский в своей статье „О звуках стихотворного языка". Вот его выводы:

„Заканчивая на этом свою краткую заметку о звуках в стихотворном языке, — говорит он, — я повторяю главные свои выводы: в стихотворно-языковом мышлении звуки всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между „содержанием" стихотворения и его звуками; последнему способствуют также выразительные движения органов речи". [1]

Вывод этот также обосновывается автором на ряде случайных примеров из повестей, романов и поэтических признаний и подкрепляется случайными цитатами из лингвистических сочинений.

---

[1] Сб. „Поэтика", стр. 49.

В нем, прежде всего, поражает чисто психологистическая установка автора — „стихотворно-языковое мышление“, „эмоциональное отношение“ и т. п. Однако, от этого можно отвлечься: психологизм в этой плоскости формалисты в последующих своих работах почти полностью преодолели.

Для нас важна здесь другая сторона методологического приема Якубинского: взаимоотношение между звуком и смыслом берется им в плане языка, а не в плане художественного произведения. Поэтому взаимоотношение между звуком и смыслом и должно осуществляться — по Якубинскому — в пределах элементов самого языка: в пределах отдельного слова, в пределах фразы, как чисто лингвистического единства, и т. п. Отсюда — вывод о соответствии между звуком и значением в самом языке, о возможности устойчивого, даже постоянного соответствия между ними, например, о возможности постоянной эмоциональной окраски гласных звуков.

Если такая постоянная эмоциональная окраска возможна, то возможно и постоянное соответствие между звуком и значением в самом языке. Одним словом, для Якубинского и других опоязовцев дело идет о звуке в самом языке: звуке в слове, звуке в фразе и пр.

Но на почве такой постановки вопроса возможны лишь самые фантастические гипотезы о соответствии между значением и звуком,— гипотезы, которые сильно препятствуют правильному решению вопроса и которые давно пора оставить. Ни о каком соответствии между звуком и значением в языке не может быть и речи. [1]

Впрочем, нашей проблемы конструктивного значения звуков в поэзии это даже не касается. Звук вступает в конструктивное взаимоотношение со смыслом не в слове, не в фразе и не в ином элементе, взятом независимо от произведения, т. е. как явление языка, но именно в поэтическом произведении в его целом. Ни о каком постоянном соответствии здесь не может быть и речи уже потому, что каждое поэтическое произведение как таковое, единственно и неповторимо. Единственен и неповторим его единоцелостный

[1] В последующем, правда, от подобного рода гипотез и предположений формалисты отказались. Но принципиальное различение между звуком в языке и звуком в поэтической конструкции так и не было осуществлено формалистами.

смысл, единственен и его единоцелостный индивидуальный звуковой образ. Можно говорить о соответствии лишь между этими индивидуальными единствами. Следовательно, само соответствие будет индивидуальным и неповторимым.

Звук в поэтической конструкции является не только элементом слова, фразы, периода, вообще — языка, но и элементом неповторимого звукового целого произведения, и именно как таковой он и входит в конструктивное взаимоотношение с другими элементами.

Всякое конкретное высказывание является компактным и единым звуковым целым. Это материальное звуковое тело высказывания в научных положениях и в некоторых литературных произведениях — в некоторых жанровых разновидностях романа, например — не подвергается художественной обработке и не входит в поэтическую конструкцию. Здесь каждый звук осмыслен лишь как звук слова, фразы и пр., т. е. несет лишь служебные функции „знака языка" для понимания значения.[1]

В других же поэтических произведениях, например в стихотворениях, звуковое тело целого подвергается самостоятельной художественной обработке и приобретает конструктивное значение. Ритм, строфичность, рифма, звуковые повторы являются выражением такой обработки звукового целого. Понять их конструктивное значение можно только в целом, ибо они расчленяют и так или иначе упорядочивают именно целое звуковое тело, как таковое.

Цель их — создать впечатление материального единства и организованности звукового тела целого. Это целое организуется в реальном времени и реальном пространстве, особенно если это громкий исполнительский поэтический жанр. Смысл со своей организацией довлеет этому материальному целому, строится и развертывается в неразрывной связи с ним. Поэтому и понимание одного без другого невозможно. Только в единстве конструкции звук, как ее элемент, становится поэтическим звуком, смысл — поэтическим смыслом, а их взаимоотношение — не случайным, а конструктивным взаимо-

[1] Конечно, и здесь звуковое целое как-то упорядочивается помимо чисто знакового своего значения. Абсолютное пренебрежение к нему нигде недопустимо. Но здесь мы от этого можем отвлечься, как от момента не осуществленного.

отношением. В самом языке, взятом независимо от организации высказывания как целого, ничего этого нет.

Так должна ставиться проблема поэтического звука.

Здесь следует отметить, однако, и положительные заслуги формального метода в нашем вопросе. Хотя и на ложном пути, формалисты все же расширили и углубили конкретное изучение звуковой организации произведения. Указания на явления звуковых повторов, [1] вообще на гораздо бо́льшую упорядоченность качественной стороны звучания, чем это казалось раньше, является бесспорным достижением. Правда, дело свелось к регистрации чисто внешних явлений, иногда и сомнительных. О действительном осмыслении их не было и речи. Но все же сами явления и связанные с ними вопросы были выдвинуты и поставлены в порядок дня научного изучения.

Для правильной постановки проблемы конструктивного значения звука необходимо учесть еще одну в высшей степени важную сторону ее.

Звуковое тело произведения, как мы видели, организовано в реальном времени и пространстве. Теперь мы должны подчеркнуть, что это время и пространство социальны. Это время и пространство — события социального общения.

Произведение — часть социальной действительности, а не природы. О физической вещности его не приходится говорить. Художественно организуется не физический звук и не психофизиологический акт его произнесения и восприятия. Организуется социально-значимый звук, идеологическое тело социального общения. В пределах индивидуального организма и природы его нельзя понять.

Поэтому проблема значащего звука и его организации связана с проблемой социальной аудитории, с проблемой взаимоориентации говорящего со слушателями, с проблемой иерархической дистанции между ними. Значащий звук звучит поразному в зависимости от характера того социального события взаимодействия людей, элементом которого данный значащий звук является. Для значащего звука и его организации конститутивна социальная аудитория его.

Всей этой совокупности проблем социологии значащего звука формалисты попросту не видели. Противопоставляя ком-

---

[1] Статья О. Брика „Звуковые повторы“ в сб. „Поэтика“.

муникативному слову, т. е. слову как „орудию производства“, поэтическое „самовитое слово“, они низвели его до предмета индивидуального потребления. В большинстве приводимых ими примеров фонема просто индивидуально гутируется. Фонема изъемлется из общения и замыкается в ощущении артикуляционных органов или слуха, т. е. сводится к гедонистически окрашенному процессу в индивидуальном организме.

Характерно заявление В. Шкловского: „В наслаждении ничего не значущим „заумным словом“, несомненно, важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией“. [1]

Это — исповедание самого наивного художественного гедонизма. Шкловский в корне искажает истинный характер поэтического звука. Звук не в организме и не в природе, звук между людьми, притом между социально организованными людьми. Он не может быть понят вне конкретных условий этой организации. [2]

Поэтому изучение организации звукового тела произведения не может быть оторвано от изучения осуществляющего его организованного социального события общения.

Остается подвести некоторые итоги.

1. Той реальной действительностью, которая соответствует понятию „литература“, являются художественные произведения или более элементарные поэтические высказывания, а вовсе не поэтический язык, уводящий формалистов от этой действительности. Объектом поэтики должна быть конструкция художественного произведения.

2. В процессе изучения литературы можно и должно сопо-

---

[1] Сб. „Поэтика“, стр. 24.

[2] Во всех наших рассуждениях мы совершенно отвлекаемся от целого ряда вопросов, связанных с поэтическим звуком. Ведь не всегда организуется слышимый громкий звук. Может организоваться произносимый, артикулируемый звук. Может, наконец, организовываться звуковая и произносительная возможность звука без установки на действительную реализацию ее. Все эти вопросы очень сложны и так же тесно связаны с проблемой художественной аудитории, как социального взаимодействия. Также без рассмотрения остается нами проблема экспрессивной интонации, обусловленной неповторимым индивидуальным единоцелостным смыслом высказывания, в отличие от синтаксической, вообще — языковой интонации.

ставлять ее с тем, что не есть литература, но это сопоставление отнюдь не должно превращаться в противопоставление и должно все время сопровождаться раскрытием положительного содержания литературы.

3. Литературное произведение можно сопоставлять только с другими продуктами идеологического творчества, — с научными, этическими и иными образованиями. Ничем не оправдано сопоставление,— не говоря уже о противопоставлении, — литературного произведения исключительно с жизненно-практическим языком. Литература находится в реальном и живом взаимодействии с другими областями идеологий, но менее всего — с жизненно-практическими высказываниями. Преимущественное взаимодействие литературы с жизненно-практическими высказываниями характерно лишь для весьма редких и упадочных направлений.

4. Футуризм, как литературное направление, характеризуется чрезвычайною узостью и бедностью духовного горизонта. Становление этических и познавательных проблем, вообще становление идеологического кругозора в его существенных и серьезных моментах было ему чуждо. Футуризм, в отличие от подлинно-содержательных литературных направлений отошел в сторону от глубоких идеологических конфликтов современности. Как направление чисто эстрадное (во всяком случае, в дореволюционный период своего развития), футуризм ориентировался на обывательские воззрения и жизненно-практические высказывания, стремясь, прежде всего, удивить мещанина своими парадоксами, выворачивая на изнанку его куцую практическую логику. Односторонняя ориентация на футуризм формального метода сказалась в противопоставлении жизненно-практического и поэтического языков. Односторонность и крайность этого голого противопоставления, во всяком случае, объясняется влиянием футуристической поэтики.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

МАТЕРИАЛ И ПРИЕМ КАК СЛАГАЕМЫЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ.

„Заумное слово" как идеальный предел поэтической конструкции.

Мы указали, что в трех сборниках „Опояза" преобладали проблемы поэтического звука, — первые два сборника почти исключительно были посвящены им. Боевым лозунгом этих сборников было „заумное слово".

„Заумное слово" полнее всего выражает как художественные (футуристические), так и теоретические устремления формалистов. И в дальнейшем оно остается для формалистов выражением того идеального предела, к которому стремится всякая художественная конструкция.

„Заумное слово" становится схемой для понимания всех основных явлений поэтического творчества. Так, оно становится схемой для понимания гоголевского сказа. Вот как определяет этот сказ в своей классической для формализма статье „Как сделана „Шинель" Эйхенбаум:

„. . . Основа Гоголевского текста — сказ, . . . текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя значимой независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием". [1]

---

[1] „Поэтика", стр. 153.

Гоголевские пейзажи В. Шкловский называет „фонетическими", так как они — только мотивировка фонетических построений. [1]

Заумное слово является схемой и для понимания построения романа. Вот как определяет „Тристрама Шенди" — „этот самый типичный роман всемирной литературы" — В. Шкловский:

„Стерн был крайний революционер формы. Типичным для него является обнажение приема. Художественная форма дается вне всякой мотивировки, просто как таковая. Разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментовкой и стихотворением футуриста, написанным на заумном языке" [2].

Заумный язык, таким образом, повсюду является, по учению формалистов, идеальным пределом художественной конструкции. Этого предела искусство достигает вполне лишь изредка, как, например, в заумных стихах футуристов, но стремление к нему является определяющей внутренней сущностью всякого искусства. Поэтому каждое конструктивно-художественное явление формалисты весьма последовательно изучают в направлении к этому пределу.

Это стремление всякого искусства к „зауми", как к своему пределу, очень отчетливо выразил Эйхенбаум в одной из своих последних статей — „Литература и кино".

„Первичная природа искусства, — пишет он в этой статье, — это потребность в использовании тех энергий человеческого организма, которые исключаются из обихода или действуют в нем частично, односторонне. Это и есть его биологическая основа, сообщающая ему силу жизненной потребности, ищущей удовлетворения. Основа эта, по существу игровая и не связанная с определенно-выраженным „смыслом", воплощается в тех „заумных", „самоцельных" тенденциях, которые просвечивают в каждом искусстве и являются его органическим ферментом. Использованием этого фермента для превращения его в „выразительность" организуется искусство, как социальное явление, как особого рода „язык". Эти „самоцельные" тенденции

---

[1] „Теория прозы", стр. 171.

[2] „Теория прозы", стр. 139.

иногда обнажаются и становятся лозунгом художников-революционеров, — тогда начинают говорить о „заумной поэзии“, об „абсолютной музыке“ и пр. Постоянное несовпадение между „заумностью“ и „языком“ — такова внутренняя диалектика искусства, управляющая его эволюцией“. [1]

Чем же объясняется такое всеопределяющее значение заумного слова в теории формалистов?

Обыкновенное значущее слово не довлеет своей материальной, вещной наличности, не совпадает с нею всецело. Оно имеет значение и, следовательно, направлено на предмет, на смысл, вне слова лежащий. Заумное же слово вполне совпадает с самим собою. Оно не выводит за свои пределы, оно просто налично здесь и теперь, как организованное материальное тело.

Боязнь смысла с его „не здесь“ и „не теперь“, могущего разрушить вещность произведения и полноту его наличности здесь и теперь — эта боязнь определила поэтическую фонетику формалистов. Поэтому формалисты и стараются установить обратную пропорциональность смысла с его общностью, вневременностью, иновременностью и материальной наличности единичной вещи-произведения. Этой формуле и удовлетворяет идея „заумного слова“.

Эта обратная пропорция стала руководящей идеей и при изучении сюжета, на проблеме которого, как мы знаем, совершился зыбкий переход формалистов от вопросов поэтического языка к вопросам конструкции произведения. На проблеме сюжета и определилось впервые основополагающее расчленение поэтической конструкции на материал и прием.

Формалисты уже в первый период различали два способа конструктивного развертывания прозаического произведения: сюжетное развертывание и сказ. Развертывание сюжета.

Остановимся прежде всего на сюжетном развертывании.

Сюжет необходимо отличать от фабулы. Это различие — очень существенное в теории формалистов. На нем особенно ясно обнаруживаются основные тенденции их учения.

Фабула — это то событие, которое лежит в основе сюжета, событие жизненное, этическое, политическое, историческое и иное. Это событие, как таковое, совершалось в реальном времени, тянулось дни или годы, имело определенное идеоло-

---

[1] „Литература“, стр. 298.

гическое и практическое значение. Все это становится материалом для сюжетного оформления. Сюжет развертывается в реальном времени исполнения и восприятия — чтения или слушания. Линия сюжета — кривая дорога отступлений, торможений, задержек, обходов и пр.

„Понятие сюжета, — пишет В. Шкловский, — слишком часто смешивают с описанием событий, — с тем, что предлагаю условно назвать фабулой.

„На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления.

„Таким образом, сюжет „Евгения Онегина“ не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений. Один остроумный художник (Владимир Миклашевский) предлагает иллюстрировать в этом романе, главным образом, отступления („ножки“, например), — с точки зрения композиционной это будет правильно“. [1]

Сюжет, таким образом, целиком укладывается в рамки произведения-вещи. Он весь наличен здесь и теперь, ни в чем не выходя за пределы произведения. Все сюжетные торможения, затруднения и повторения суть вовсе не торможения и повторения передаваемого рассказом события, но торможения и повторения самого рассказа, не изображаемого словом, а изображающего слова. Поэтому сюжетные повторения совершенно аналогичны звуковым повторам, например рифме.

Чем же является само изображенное событие, т. е. фабула? Фабула, как материал, является для формалистов лишь мотивировкой сюжетных приемов. Так, если в рассказываемом событии повествуется о различных трудностях и препятствиях, которые приходится преодолевать герою, то эти жизненные препятствия служат лишь мотивировкой сюжетного торможения, т. е. задержек самого процесса рассказывания. Если рассказывается о путешествии героя, например в „Дон-Кихоте“, то это путешествие служит мотивировкой приема нанизывания. Таким образом, каждый элемент фабулы, т. е. рассказываемого жизненного события, имеет значение лишь постольку, поскольку он мотивирует какой-нибудь конструктивный прием,

---

[1] „Теория прозы“, стр. 161.

какой-нибудь элемент самого рассказа, как самоценного, независимого от рассказываемого события, целого.

Отсюда мы приходим к важному основоположению формализма: материал является мотивировкой конструктивного приема, конструктивный же прием — самоцелен.

Если мы присмотримся к этому положению, то убедимся, что оно является изнанкой того утверждения, из критики которого исходят формалисты. Ведь согласно обычной наивной точке зрения, сложившейся на реалистической почве, содержание произведения, т. е. то, о чем рассказывается, являлось самоцельным, приемы же рассказывания — только технически служебными средствами. Формалисты перевернули это положение, переставив его элементы один на место другого.

Но совершенно недопустимое разложение произведения на технически служебные и самоцельные моменты ими полностью сохраняется.

Изнанка всегда хуже лица. При прежнем взгляде средствам изображения принадлежала все же существенная роль в произведении. Они должны были быть адэкватными изображаемому и в этом отношении были незаменимы и незаместимы. Вовсе не любое средство, а лишь одно единственное удовлетворяло данной цели изображения.

Материал же, как мотивировка приема, становится чем-то совершенно безразличным и заместимым. Один и тот же прием может быть мотивирован многоразличнейшим материалом.

В сущности, всякая мотивировка одинаково хороша. Чтобы мотивировать отступление, можно посадить героя в тюрьму или уложить его спать, заставить завтракать или просто высморкаться. Формалисты сами настойчиво подчеркивают такую равноценность мотивировок. Более того, можно обойтись вовсе без мотивировки, можно „обнажить прием". От этого он станет более чистым и совершенным художественно, как симфония музыкально чище и совершеннее оперы. Так поступает, например, Стерн в „Тристраме Шенди".

„Формы искусства, — говорит В. Шкловский, — объясняются своею художественною закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников, например, а путем простой перестановки частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции.

„Обычно утверждение, что „Тристрам Шенди“ не роман. Для утверждающих это только опера — музыка, а симфония — беспорядок.

„Тристрам Шенди“ самый типичный роман всемирной литературы“. [1]

Таким образом, с точки зрения формализма, мотивировка в искусстве стремится к нулю. Каждый элемент материала заместим и в пределе вовсе устраним. Смерть можно заменить разлучниками, а разлучников — просто перестановкой глав.

Значение слова — только мотивировка для его звука. Можно обойтись без этой мотивировки, и мы получим самовитое заумное слово — идеальный предел поэзии. Так и в прозе заумный прием — прием без мотивировки — является высшею целью.

Такое понимание материала со всею неизбежностью вытекает из всей концепции формалистов, по которой материал должен быть абсолютно индиферентен. Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развертывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции.

Материал как идеологически индиферентная мотивировка приема.

Учение об индиферентности материала занимает очень важное место в теории формалистов.

Работа В. Шкловского „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“ начинается с критики этнографической школы.

Согласно учению этнографической школы, сказочные мотивы являются отражениями действительно существовавших положений. Так, бой отца с сыном отражает матриархат, мотив кровосмешения — первобытный гетеризм, помощные звери в сказках являются воспоминаниями тотемизма и пр. и пр. Совпадение сказочных мотивов различных народов там, где оно не является заимствованием, объясняется сходством бытовых и религиозных условий.

В. Шкловский противоставляет этому учению этнографической школы свою теорию сюжетосложения.

---

[1] „Теория прозы“, стр. 161.

По Шкловскому, существуют особые законы сюжетосложения. Этими законами объясняется и выбор мотивов. Совершенно безразлично, откуда взялся мотив, каково его отношение к действительности настоящей или прошедшей; важна лишь его функция в сюжете. Там, где у различных народов повторяются сложные сплетения мотивов, это объясняется не заимствованием, а общностью законов сюжетосложения. Основные приемы сюжетосложения, по Шкловскому, — ступенчатое построение, параллелизм, обрамление и нанизывание.

Тот материал, на котором они осуществляются, — мотивы — безразличен сам по себе. Прием не только равнодушен к отношению этих мотивов к действительности, но и к их идеологическому значению. Самые приемы сюжетосложения являются лишь частным случаем более общих приемов искусства. Так, к ступенчатому построению относится и повтор с его частным случаем — рифмой, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные образы, перипетии и пр. и пр.

Самое же смысловое значение повторяющегося элемента (при тавтологии) или созвучного (при повторе), или параллельного (при параллелизме) совершенно безразлично. Повторяющийся элемент может быть явно бессмысленен. Например:

Шесть он зернышек находит,
Семь семян он подымает.

Или в финской Калевале:

На седьмую ночь она скончалась.
На восьмую умерла.

Аналогичное значение имеют синонимы, которые оправдываются не смыслом, а требованиями приема, равнодушного к смыслу.

„В этом явлении, — говорит В. Шкловский, — сказалось обычное правило: форма создает для себя содержание. Поэтому когда в языке отсутствует соответствующее парное слово, тогда место синонима занимает слово произвольное или производное. Например: куды-муды, плюшки-млюшки (Саратовск. губ.), пикники-микники (Тэффи), шалости-малости (Одесса) и т. д.“ [1]

---

[1] „Теория прозы“, стр. 30.

Таковы все вообще сюжетные положения. Они выбираются лишь для осуществления приема. Их смысловое значение безразлично. Так, в сюжете боя отца с сыном важен лишь формальный контраст.

Вот какие итоги подводит анализу сюжетосложения В. Шкловский:

„Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы, звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей.

„Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело...

„Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии „содержание“ при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается“.[1]

Построение сказа.

Другим способом конструктивного развертывания произведения является сказ. Ему посвящена основополагающая статья Эйхенбаума: „Как сделана „Шинель“.

И сказ, как и сюжет, организует наличность произведения, его „здесь“ и „теперь“, используя весь смысловой материал лишь как мотивировку для самоцельной игры приемов. Центр тяжести из сюжета переносится здесь в личный тон автора и в самую манеру сказа.

Гоголевская повесть, по Эйхенбауму, является гротеском, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби, причем и то и другое является лишь игрою с условным чередованием языковых жестов и интонаций. В этом смысле истолковывает автор и знаменитое „гуманное место“. Здесь сентиментально-мелодраматическая декламация неожиданно внедряется в общий каламбурный стиль и создает резкий гротескный эффект.

„Мелодраматический эпизод, — говорит Эйхенбаум, — использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышле-

---

[1] „Теория прозы“, стр. 50.

ния не дала бы контраста и не была бы способна сообщить всей композиции гротескный характер.“ [1]

Таким образом, предмет сказа, т. е. вся совокупность смысловых содержаний, о которых идет речь, является только мотивировкою сказа, как совокупности речевых приемов. В принципе сказ может освободиться от этой мотивировки. И действительно, гоголевский сказ, по Эйхенбауму, временами становится заумным. [2]

„Материал и прием“ как изнанка „содержания и формы“.

Так понимают материал формалисты.

Руководящая тенденция при построении понятия материала у них следующая: относить к материалу все то, что обладает непосредственной идеологической значимостью и что раньше считалось самым существенным в литературе, как ее содержание. Теперь это — только материал, только мотивировка приема, вполне заместимая и в пределе — вовсе уничтожимая.

Таким образом, основной тенденцией формалистического понятия материала является низведение содержания.

За материалом и приемом мы без труда узнаем старую диаду формы и содержания, взятую притом в ее наиболее примитивном реалистическом истолковании. Формалисты только переворачивают ее наизнанку.

Эту тенденцию низводить все идеологически значимое до заместимой мотивировки приема формалисты проводят с полной неустрашимостью. Парадоксов они вообще не боятся. Даже идеология Достоевского оказывается только мотивировкой приема.

„На оксюмороне основаны, — говорит В. Шкловский, — очень многие сюжеты, например, портной убивает великана, Давид — Голиафа, лягушки — слона и т. д. Сюжет здесь играет роль оправдания — мотивировки и в то же время — развития оксюморона. Оксюмороном является и „оправдание жизни“ у Достоевского — пророчество Мармеладова о пьяницах на страшном суде“. [3]

В этом же смысле истолкован В. Шкловским и Розанов. Более сдержанно, но в основном ту же концепцию прилагает Эйхенбаум к истолкованию творчества Л. Толстого. Мотиви-

---

[1] „Литература“, стр. 162.
[2] Ibid., стр. 153 — 157.
[3] „Теория прозы“, стр. 170 — 171.

ровкой приема оказывается и автобиографический материал, введенный в роман, и исповедь, и этический пафос.

Конструктивное значение элементов материала.

Чем же оказывается поэтическая конструкция по учению формалистов? — Совокупностью приемов. „Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов“ [1] (В. Шкловский.) Цель всех приемов одна — создать ощутимо воспринимаемое построение. Каждый прием по-своему решает эту единственную задачу. Других задач формалисты не знают.

Теперь спрашивается: что же собственно является ощутимым в произведении? — Для формалистов, конечно, не материал. Ведь он является величиной, стремящейся к нулю. Ощущаться должно само построение. Но ведь цель построения — создать ощутимость его. В конце концов, мы оказываемся перед парадоксальным выводом: ощущается прием, единственное содержание которого — создать ощутимость!

Этот нелепый вывод совершенно неизбежен.

Если бы ощутимым сделался идеологически значимый материал, то он перестал бы быть индиферентной мотивировкой и вошел бы в конструкцию произведения со всею полнотою своей значимости. Если бы, например, сюжетные приемы делали ощутимой фабулу, т. е. самое изображаемое жизненное событие, то это событие перестало бы быть заместимой мотивировкой, и вместо изнанки оказалось бы лицо. Следовательно, торможение может заставить ощущать только само торможение же, а не тормозимое событие, повторение — самую повторимость, а не те предметные содержания, которые повторяются, и т. д. Собственно — ощущать оказывается нечего.

Из этого тупика для формалистов нет выхода. Признать ощутимость самого материала, т. е. этических, познавательных и иных ценностей, как таковых, они совершенно не могут. Это значило бы признать то, отрицанием чего является вся их теория. Поэтому они и остаются перед системой формально пустых приемов.

Прием, будучи отнесенным к нейтральному материалу, этим сам нейтрализуется и лишается всякого положительного содержания. Единственное качество приема у формалистов — его новизна, — конечно, относительная, — причем эта новизна

---

[1] „Розанов“, стр. 8.

приема обосновывается ими и, согласно их теории, „ощущается“ читателем или на фоне жизненно-практического языка, или на фоне другого литературного произведения, школы, стиля.

Таким образом, прием лишается всякого положительного содержания и сводится к голому „отличию от...“

Формалистическое понятие конструкции, как совокупности или „системы“ приемов, оказывается на самом деле лишь „системой“ отличий данного поэтического высказывания от жизненно-практического языка или от других поэтических же высказываний. И эта система отличий ощущается. Другого содержания ощутимости для формалистов нет и не может быть. Низведение материала до простой мотивировки обрекает прием на совершенную пустоту.

Но этим еще не кончаются противоречия теории с ее объектом.

Возникает новый вопрос: как провести границу между приемом и материалом? Где кончается одно и начинается другое?

Самое слово „материал“, при данном его употреблении, в высшей степени двусмысленно. Ведь оно заставляет предполагать, что материал получается художником в готовом виде, как продукт природы. Так получает мрамор скульптор, дерево — резчик и т. д. Их работа сводится только к оформлению этого сырого материала. Художник не делает мрамора, он преднаходит его в природе.

Нам кажется, что говорить о материале в искусстве допустимо лишь в смысле чего-то преднаходимого художником, а не создаваемого им по художественному же плану. Между тем то, что понимают под материалом формалисты, отнюдь не преднаходится художником, а создается им с начала и до конца в единстве его художественного замысла. Можно говорить о языке как о материале литературы, что и делает Жирмунский, так как язык в его лингвистической определенности действительно преднаходится индивидуальным художником.

Относить же к материалу фабулу (в смысле определенного жизненного события), героя, идею и вообще все идеологически значимое — недопустимо, ибо всего этого нет вне произведения, как готовой данности. Все это творится в самом произведе-

нии, отражая каждою деталью единую закономерность его замысла.

Мы придираемся к этому слову не даром. Ведь формалисты назвали „материалом“ мотивировку приема, а сюда они относят все идеологически значимое. Они хотели подчеркнуть этим словом его внехудожественность, его служебно-техническую роль в художественной конструкции. Этим они намеренно дают повод к ложному предположению, что материал преднаходится художником.

На самом деле, конечно, это не так. Какую бы мотивировку (в формалистическом смысле) мы ни взяли, мы без труда убедимся в ее непосредственной существенности для художественного замысла.

Фабула, например, приобретает свое единство не только в процессе развертывания сюжета. Если мы отвлечемся от этого развертывания — до известной степени, конечно, — то фабула не утратит от этого своего внутреннего единства и содержательности.

Так, если мы отвлечемся от сюжетного развертывания „Евгения Онегина“, т. е. от всех отступлений, перебоев, торможений, мы, конечно, разрушим конструкцию этого произведения, но все же фабула, как некоторое единство события любви Татьяны и Онегина, останется со своею внутреннею закономерностью — жизненной, этической, социальной.

Какие бы функции не нес материал в конструкции произведения, внутри его господствует своя органическая закономерность. Но при всем этом каждый атом материала пронизан и чисто художественной закомерностью.

Материал художественно устроен весь и сплошь. Какой бы малый элемент материала мы ни взяли, в нем происходит непосредственное соприкосновение внехудожественной (этической, познавательной и иной) закономерности с чисто художественной. Поэтому, хотя фабулу мы и можем отделить от сюжета, как его понимают формалисты, сама фабула все же насквозь художественно организована. И отделить „только материал“ от художественной организации его совершенно невозможно.

Критика учения формалистов о материале и приеме.

Итак, никакой границы между материалом и приемом провести нельзя. Нет никакого существенного принципа для расчленения их в той плоскости, в какой это делают формалисты.

Более того, если мы вникнем в самое понятие „мотивировки“, то убедимся в совершенной непригодности этого понятия для уяснения каких бы то ни было сторон или элементов художественной конструкции. Мы придираемся здесь не к слову, а к самому понятию мотивировки, к тому именно смыслу, который вкладывается в него формалистами.

Против понятия мотивировки в искусстве можно выдвинуть двоякого рода возражения.

Во-первых, мотивировка условна и обратима.

В самом деле, нет абсолютно никаких оснований, которые обязывали бы нас считать мотивировкой именно данный момент художественного произведения. Почему, например, рассматривать разлучников как мотивировку торможения, а не наоборот — торможение как мотивировку для ввода разлучников? Почему вообще не рассматривать прием как мотивировку для ввода все нового и нового и разнообразного материала? Наивное художественное восприятие так именно и воспринимает любое произведение.

В самом произведении нет никаких указаний на то, что именно вводится как самоцель, а что служит мотивировкой этого ввода. Только в плохих художественных произведениях попадаются места, которые конструктивного значения явно не имеют, а должны служить лишь для мотивировки ввода других конструктивно значимых моментов. Такие места определяются, однако, отнюдь не замыслом художника, а его неумением осуществить собственный замысел.

В этом отношении чрезвычайно поучительно недоразумение формалистов с так называемым „обнажением приема“ в искусстве. Мы имеем в виду, прежде всего, „Тристрама Шенди“ в истолковании Шкловского и затем новеллы О. Генри в истолковании Эйхенбаума.

„Тристрам Шенди“ является пародией не на хороший, не на художественно закономерный, а на плохой роман, а вместе с тем и на плохую жизнь. В доме Шенди ничто не привешено, как следует, к своему месту; ничто не привешено как следует и в романе. Пародирование плохого романа — только один из моментов „Тристрама Шенди“. Совершенно неверно утверждение Шкловского, что в этом произведении „осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа“.

В наши задачи отнюдь не входит раскрытие действительного содержания этого романа, в работе В. Шкловского не затронутого ни единым словом. Нам важен здесь лишь действительный смысл пародийного элемента. Пародируется здесь плохая литература, плохая — с точки зрения самого Стерна. Под плохой же литературой Стерн понимает как раз ту, которая вполне отвечает формалистическим рецептам. Пародируется роман, как его понимает Шкловский, роман, где материал вводится неумело, где торможение ощущается, где сюжетное развертывание (по Шкловскому) заслоняет фабулу. При этом нужно прибавить, что пародируется, главным образом, неумелая техника внешнего построения.

То же имеет место и у О. Генри.

Он создает пародии на дурную промышленную новеллу, американски плоскую и пошлую. На самом деле О. Генри не обнажает действительного построения новеллы, а злостно пародирует литературную халтуру американских газетных рассказов.

Интересно следующее заявление Эйхенбаума:

„На таком непрерывном иронизировании и подчеркивании приемов построена вся новелла — точно Генри прошел сквозь „формальный метод“ в России и часто беседовал с Виктором Шкловским. А ведь на самом деле он был аптекарем, ковбоем, кассиром, сидел три года в тюрьме, — все условия для того, чтобы стать обыкновенным бытовиком и писать, „не мудрствуя лукаво“, о том, как много на земле несправедливости“. [1]

Действительно, если бы О. Генри беседовал с В. Шкловским, то, конечно, сделал бы и его мишенью для своих пародий. Но удивление Эйхенбаума непонятно. В Америке достаточно людей, понимающих литературу как Шкловский. И именно это понимание литературы О. Генри и сделал объектом своих издевательств и иронии.

Далее, мы склонны полагать, что именно потому, что он был аптекарем, ковбоем, кассиром и т. д., знал жизнь и ее истинные движущие силы, он и издевался так жестоко над скверными литературными шаблонами. Он знал действительную цену жизни и потому знал цену такой „литературы“.

---

[1] „Литература“, стр. 195.

Совершенно непонятно последнее заявление Эйхенбаума. Самому ему отлично известно, что О. Генри был именно бытовиком и именно писал, не мудрствуя лукаво, о том, как много на земле несправедливости. Эйхенбаум отлично знает, что пародии на дурную литературу занимают небольшое место в творчестве О. Генри. Сам он пишет в начале своей статьи, что „американскому читателю больше говорят его чувствительные рассказы о бедных нью-иоркских продавщицах“.[1] Там же он указывает, что в американских сборниках О. Генри преобладают сантиментально-бытовые новеллы. Совершенно непонятно, для чего понадобилось автору такое заведомое искажение действительного положения вещей.

С обнажением приемов дело обстоит вообще очень плохо. Ничто не доказывает с такой ясностью и очевидностью, что суть вовсе не в приеме, как его понимают формалисты, и что материал вовсе не мотивировка, как произведения в роде „Тристрама Шенди“.

Нужно быть совершенно ослепленным своей теорией, чтобы не видеть, что приводимые в ее доказательство примеры являются на самом деле лучшим ее опровержением. Чтобы убедиться в этом, достаточно принять в соображение хотя бы тот факт, что „Тристрам Шенди“ — глубоко миросозерцательный роман и что в его состав введен огромный идеологический материал, притом вовсе не в качестве мотивировки приемов, которые обнажены, т. е. не мотивированы. Из таких произведений, являющихся удачными и глубокими пародиями на плохое литературное построение, особенно ясной становится вся относительность понятий приема и мотивировки, их легкая переместимость и их совершенная необоснованность в действительной художественной структуре.

Итак, первое возражение сводится к следующему: в произведении нет критериев для различения того, что является самоцельным, а что только мотивировкой для ввода данного элемента.

Мы можем признать любой элемент самоцельным, и тогда другие, необходимо с ним связанные, окажутся его мотивировкой. С таким же правом мы можем считать только мотивировкой приемы, как их понимают формалисты, идеологиче-

---

[1] „Литература“, стр. 169.

ский же материал — самоцелью. С таким же правом можно утверждать, что какое-нибудь слово в стихе выбрано „для рифмы“, как и обратное — что рифма выбрана для ввода данного слова.

Действительный критерий окажется у нас лишь тогда, когда между художественным замыслом и его выполнением имеется явное противоречие, т. е. когда произведение неудачно с точки зрения имманентного критерия. Только в этом случае в произведении окажутся конструктивно лишние элементы, служащие лишь для ввода других. За исключением этого специального случая различение мотивировки и приема может внести в истолкование поэтической структуры только произвол и дурную субъективность.

Но имеется еще более принципиальное возражение против понятия мотивировки в художественном произведении: в мотивировке нуждается лишь факт, сам по себе лишенный внутреннего значения.

Если бы прием, как его понимают формалисты, был действительно самоцелен, то понятия мотивировки не могло бы возникнуть. Менее всего тогда было бы уместно понимание материала как мотивировки приема. Прием не нуждался бы в мотивировке.

Но, очевидно, формалисты сами понимали пустоту и бессмысленность приема, его внутреннюю неоправданность. Недаром и „обнажение приема“ возможно лишь в пародийной форме.

Можно выставить обратное утверждение: художественно-конструктивное значение может получить лишь такое явление, которое самозначимо и не нуждается ни в каком внешнем обосновании и мотивировке. Понятие мотивировки органически чуждо художественной конструкции. Это понятие может иметь место в технике, в жизненной практике, наконец, в познании. В искусстве же как раз нет мотивировки и потому нет ничего принципиально заместимого и уничтожимого, стремящегося к нулю. Заместимость какого-либо элемента в художественном произведении явно воспринимается нами как конструктивная неоправданность.

Таким образом, помимо условности самого различения приема и мотивировки, самое понятие мотивировки органически чуждо природе изучаемого объекта — художественной кон-

струкции. Если бы формалисты занимались не противопоставлением поэтического языка какой-то фикции жизненно-практического, а попытались бы сопоставить поэтическую конструкцию с техникой, с познанием, с этосом в целях действительного уяснения различий этих идеологических сфер, они никогда не пришли бы к противопоставлению в пределах поэтической конструкции приема и мотивировки.

Таким образом, разделение поэтической конструкции на прием и материал оказывается явно несостоятельным. Всему тому, что формалисты относят к материалу, принадлежит безусловное конструктивное значение. То же, что они называют приемом, оказывается пустою, лишенной всякой содержательности, схемой.

Второе понимание термина „материал" у Тынянова.

Необходимо, однако, отметить следующее. Рассмотренное нами понимание материала является основным для формалистического направления. Оно вполне сложилось еще в первую опоязовскую эпоху и является важнейшею и неустранимою составною частью формалистической системы.

Однако в дальнейшем некоторые формалисты и попутчики этого движения придали еще и иное значение термину „материал".

Мы уже указывали на понимание материала Жирмунским. Мы видели, что он понимает под сырым материалом литературы язык, слово, как лингвистическое явление.

Но Жирмунского можно считать только попутчиком формализма. Однако, того же понимания придерживается Тынянов, уклоняясь, впрочем, иногда (без всякой методологической отчетности) и в направлении первого основного понимания этого термина.

Материалом литературы является для Тынянова слово, как таковое.

„Изучение словесного искусства, — говорит он, — обставлено двоякими трудностями: во-первых — с точки зрения оформляемого материала, простейшее условие обозначения которого — речь, слово. Во-вторых — с точки зрения конструктивного принципа этого искусства".[1]

В дальнейшем Тынянов делает попытку обосновать конструктивное значение материала, — однако, материала, по-

---

[1] „Проблема стихотворного языка", стр. 7.

нятого как язык, а вовсе не как мотивировку приема. „При этом упускается из виду, — говорит он, — неоднородность, неоднозначность материала в зависимости от его роли и назначения. Упускается из виду, что в слове есть неравноправные моменты, в зависимости от его функций, один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита... Понятие „материала“ не выходит за пределы формы, — оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами — ошибочно“.[1]

Дело идет, следовательно, о конструктивном значении различных лингвистических элементов языка, понятого как сырой материал поэзии, а вовсе не об идеологических значениях, понятых как мотивировка приема, т. е. вовсе не о первоначальном и основном значении термина „материал“.

Материал в его первоначальном смысле, как мотивировка, не может приобрести самостоятельного конструктивного значения без того, чтобы не разрушилась вся формалистическая концепция искусства.

Ведь тогда не пришлось бы уже говорить об „искусстве как приеме“. В корне ложным оказалось бы и знаменитое программное утверждение Р. Якобсона: „Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „приемы“ своим единственным героем“.[2] Да и от формалистических приемов тогда ровно ничего не останется; они будут совершенно поглощены самозначным идеологическим материалом, вошедшим в конструкцию.

Поэтому совершенно неправильно утверждение Эйхенбаума об эволюции понятия „материал“ в истории формального метода. Основным этапом этой эволюции он считает как раз книгу Тынянова.

„От понятия сюжета как конструкции, — пишет Эйхенбаум, — мы перешли к понятию материала как мотивировки, а отсюда — к пониманию материала как элемента, участвующего в конструкции в зависимости от характера формообразующей доминанты“.[3]

---

[1] „Проблема стихотворного языка“, стр. 8.
[2] „Новейшая русская поэзия“, стр. 10.
[3] „Литература“, стр. 148.

Приведенное заявление Эйхенбаума основано на quaternio terminorum. В конструкцию был принят вовсе не тот идеологический материал, который был понят первоначально как мотивировка приема. Этот материал так и остался вне конструкции.

Да иначе и быть не могло. В самом деле, что оставалось бы от формализма, если бы идея, этическое событие, проблема и пр. стали бы конструктивными факторами литературного произведения?

Правильная постановка проблемы поэтической конструкции.

Проблема, поставленная формалистами и неправильно ими разрешенная, остается, однако, в полной силе.

Как объединить в единстве художественной конструкции непосредственную материальную наличность единичного произведения, его здесь и теперь, с бесконечною смысловою перспективой введенных в него идеологических значений? Как объединить развертывание рассказа в реальном времени исполнения и слушания или чтения с развертыванием рассказываемого события в идеальном времени, длящемся годы?

Мы убедились, что решение, предложенное формалистами, не выдерживает критики. Они исходили из ложного предположения, что смысл со всею своею полнотою, общностью и широтою невключим в поэтическую конструкцию с ее единичной вещной наличностью здесь и теперь. Эта боязнь смысла в искусстве привела формалистов к тому, что поэтическая конструкция свелась к голой периферии, к внешней плоскости произведения. Произведение утратило свою глубину, трехмерность и полноту. Материал и прием и явились выражением такого плоскостного восприятия конструкции. Установив обратную пропорциональность смысла и художественной самозначимости, они неизбежно пришли к формалистической пустоте приема, как комбинации индиферентного материала.

Проблема должна быть разрешена иным путем.

Поставленная проблема была бы разрешена, если бы удалось найти такой элемент в поэтическом произведении, который был бы одновременно причастен как вещной наличности слова, так и его значению, который, как медиум, соединял бы глубину и общность смысла с единичностью произнесенного звука. Этот медиум создаст возможность непрерывного перехода от периферии произведения к его внутреннему значению,

от внешней формы к внутреннему идеологическому смыслу.

Именно так, в смысле отыскания этого медиума, искони понималась проблема поэтической конструкции.

В настоящее время в западно-европейской поэтике эта задача осознается с особенной отчетливостью. Ключ к разрешению большинство усматривает в понятии „внутренней формы слова". У нас в России Потебня, продолжатель гумбольдовской традиции „внутренней формы", в своей теории образа именно так понимал и разрешал нашу проблему.

Образ и был тем медиумом, который соединял чувственную конкретность звука с общностью его смысла. Как наглядный и почти чувственный, образ имел нечто общее с единичной данной материальностью звука. Как обобщающий, типизующий, способный символически расширять свое значение, он был родственен смыслу.

Так же, как мы видели, ставили проблему поэтической конструкции и символисты. И для них символ и символическое знаменование несли функцию объединения внешнего знака с внутренним значением.

Все эти решения, найденные на идеалистической почве и соединенные с индивидуально-психологическим пониманием идеологического творчества, являются для нас неприемлемыми. Но путь к разрешению проблемы был ими намечен правильно.

Характерно, что формалисты, критикуя символистов и потебнианскую теорию образа, совершенно не поняли смысла проблемы, не учли истинного центра тяжести ее. Это и понятно: с самого начала отсекши смысл и ориентируясь на заумное слово, они неизбежно должны были перескочить через проблему.

Социальная оценка и ее роль.

Что же является в действительности тем элементом, который объединяет материальную наличность слова с его смыслом?

Мы полагаем, что таким элементом является социальная оценка.

Социальная оценка, правда, не есть исключительная принадлежность одной поэзии. Она есть в каждом живом слове, поскольку слово входит в конкретное единичное высказывание. Лингвист отвлекается от социальной оценки, так как он отвлекается от конкретных форм высказывания. Поэтому в языке, как абстрактной лингвистической системе, мы не найдем социальной оценки.

Что же такое социальная оценка? Какова ее роль в языке, точнее — в высказывании, и каково ее значение для поэтической конструкции?

Связь между смыслом и знаком в слове, взятом отдельно, независимо от конкретного высказывания, так сказать, в „словарном слове“ — совершенно случайна и технична. Здесь слово — просто условный знак. Между единичной действительностью слова и его значением — разрыв, преодолеваемый лишь механическою связью между ними, ассоциацией.

Но иначе обстоит дело с единичным конкретным высказыванием, хотя бы состоящим и из одного слова. Всякое конкретное высказывание — социальный акт. Будучи также единичным материальным комплексом — звуковым, произносительным, зрительным, высказывание в то же время — часть социальной действительности. Оно организует общение, установленное на ответную реакцию, само на что-то реагирует; оно неразрывно вплетено в событие общения. Его единичная действительность есть уже не действительность физического тела, а действительность исторического явления. Исторически и социально значим не только смысл высказывания, но и самый факт его произнесения, вообще — осуществления здесь и теперь, при данных обстоятельствах, в данный исторический момент, в условиях данной социальной ситуации.

Таким образом, самая единичная наличность высказывания исторически и социально значима. Из категории природной действительности она переходит в категорию действительности исторической. Высказывание — уже не физическое тело и не физический процесс, а событие истории, хотя бы и бесконечно малое. Его единичность есть единичность исторического свершения в определенную эпоху и при определенных социальных условиях. Это — единичность социально-исторического акта, принципиально отличная от единичности физической вещи и процесса.

Но и самый смысл слова-высказывания через единичный акт его осуществления приобщается истории, становится историческим явлением. Ведь то, что именно данный смысл стал предметом обсуждения здесь и теперь, что именно о нем говорят, и говорят именно так, а не иначе, что именно данный смысл вошел в конкретный кругозор говорящих — все это всецело определяется совокупностью социально-исторических

условий и конкретной ситуацией данного единичного высказывания.

Ведь из огромного многообразия предметов и значений, доступных данной социальной группе, именно определенное значение, определенный предмет вошел в кругозор говорящих или идеологически общающихся людей в данное время и в данном месте. Между смыслом и актом (высказыванием), между актом и конкретной социально-исторической ситуацией устанавливается историческая, органическая, актуальная связь. Материальная единичность знака и общность и широта смысла сливаются в конкретном единстве исторического феномена-высказывания.

Правда, это слияние само исторично. Органическая связь между знаком и смыслом, достигнутая в конкретном историческом акте высказывания, существует лишь для данного высказывания и лишь для данных условий его осуществления.

Если мы оторвем высказывание от социального общения, овеществим его, то мы утратим и достигнутое нами органическое единство всех его моментов. Слово, грамматическая форма, предложение и все вообще лингвистические определенности, взятые в отвлечении от конкретного и историчного высказывания, превращаются в технические знаки только возможного, исторически еще не индивидуализованного смысла. Эта органическая связь смысла и знака не может стать словарной, грамматически устойчивой и закрепленной в передающихся тождественных формах, т. е. она не может сама стать знаком или постоянным моментом знака, грамматикализоваться. Эта связь созидается, чтобы разрушаться и снова созидаться, но уже в новых формах, в условиях нового высказывания.

Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализующую и конкретизующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой.

Ведь именно социальная оценка делает актуальным высказывание как со стороны его фактической наличности, так и со стороны его смыслового значения. Она определяет выбор предмета, слова, формы, их индивидуальную комбинацию в пределах данного высказывания. Она определяет и выбор

содержания, и выбор формы, и связь между формой и содержанием.

Имеются более устойчивые и глубокие социальные оценки, определяемые экономическим бытием класса в данную эпоху его существования. В этих оценках как бы формулируются большие исторические задачи целой эпохи в жизни данной социальной группы. Другие оценки связаны с более близкими и краткими явлениями социальной жизни, наконец, со злобою дня, часа, мига. Все эти оценки взаимопроникают друг друга и диалектически связаны. Задача эпохи развертывается в задачу каждого дня и даже часа. Социальная оценка соединяет минуту эпохи, злобу дня с задачей истории. Она определяет историческую физиономию каждого поступка и каждого высказывания, его индивидуальную, классовую и эпохальную физиономию.

Нельзя, действительно, и понять конкретное высказывание, не приобщившись к его ценностной атмосфере, не поняв его оценивающей ориентации в идеологической среде.

Ведь принять высказывание не значит схватить его смысл вообще, как мы схватываем смысл „словарного слова". Понять высказывание — значит понять его в контексте его современности и нашей современности (если они не совпадают). Необходимо понять смысл в высказывании, содержание акта и историческую действительность акта и притом в их конкретном внутреннем единстве. Без такого понимания самый смысл мертв, становится каким-то словарным смыслом, ненужным смыслом.

Социальная оценка определяет все стороны высказывания, пронизывая его насквозь, но наиболее чистое и типическое свое выражение она находит в экспрессивной интонации.

В отличие от более устойчивой синтаксической интонации, экспрессивная интонация, окрашивающая каждое слово высказывания, отражает историческую неповторимость его. Экспрессия определяется не логическою схемою смысла, а всей его индивидуальной полнотой и целостностью и всей данной конкретной исторической ситуацией. Экспрессивная интонация равно окрашивает смысл и звук, интимно сближая их в неповторимом единстве высказывания. Конечно, экспрессивная интонация совсем необязательна, но там, где она есть, она отчетливее всего дает понятие о социальной оценке.

В высказывании каждый элемент языка, как материала, осуществляет требование социальной оценки. И лишь тот элемент языка может войти в высказывание, который способен удовлетворить ее требованиям. Слово становится материалом высказывания лишь как выразитель социальной оценки. Поэтому слово приходит в высказывание не из словаря, а из жизни, из одних высказываний в другие. Из одного целого слово переходит в другое целое и не забывает своего пути. Оно входит в высказывание как слово общения, насыщенное конкретными задачами этого общения — историческими и очередными.

Этому условию подчиняется всякое высказывание, следовательно и литературное, т. е. поэтическая конструкция.

Социальная оценка и конкретное высказывание.

Язык, понятый как совокупность или система лингвистических возможностей — фонетических, грамматических, словарных, — менее всего является материалом поэзии. Поэт выбирает не лингвистические формы, а заложенные в них оценки. Все лингвистические характеристики слова получены лишь путем абстракции этой оценки и сами по себе, в своей отвлеченности, не только не могут являться материалом поэзии, но даже примером грамматики.

Привести пример значит произнести условное высказывание; чистая же лингвистическая форма поддается лишь символическому обозначению. Как действительность, она осуществляется лишь в конкретном речевом выступлении, в социальном акте высказывания.

Даже заумное слово произносится с какой-то интонацией, следовательно и в нем уже намечается какое-то ценностное направление, какой-то оценивающий жест.

Выбирая слова, их конкретные сочетания, их композиционные размещения, поэт выбирает, сопоставляет, комбинирует именно заложенные в них оценки. И то сопротивление материала, которое мы ощущаем в каждом поэтическом произведении, является именно сопротивлением заложенных в нем и преднаходимых поэтом социальных оценок. Именно их он и переоценивает, нюансирует, обновляет. Лингвистическое сопротивление материала испытывает только школьник, проделывающий латинские упражнения.

Характерно следующее заявление Шкловского: „Литературное произведение есть чистая форма... Оно есть не вещь,

не материал, а отношение материалов.“ [1] Материал же Шкловский, как мы знаем, мыслит совершенно индиферентным в ценности... „Безразличен масштаб произведения,— говорит он, — арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставление мира миру или кошки камню — равны между собой.“ [2]

Это утверждение является, конечно, не научным положением, а парадоксом фельетонного типа, следовательно — маленьким художественным построением.

Весь эффект его зиждется именно на ценностной разновесомости слов — кошка и мир, камень и мир, т. е. именно на „арифметическом значении“ их. Если отвлечься от этих оценок, заложенных в словах, от парадокса ровно ничего не останется.

Язык для поэта, как, впрочем, и для всякого говорящего, есть система социальных оценок, и чем она богаче, сложнее, диференцированнее, тем существеннее и значительнее будут его произведения.

Во всяком случае, в художественное произведение может войти только то слово и та форма, в которых еще жива, еще ощущается социальная оценка.

Только через оценку возможности языка становятся действительностью.

Почему два данных слова легли рядом? Лингвистика объясняет лишь то, почему они могли лечь рядом. Но почему они действительно легли рядом, нельзя объяснить, оставаясь в пределах лингвистических возможностей. Должна притти социальная оценка и превратить одну из грамматических возможностей в конкретный факт речевой действительности.

Допустим такой случай. Две враждующие социальные группы располагают одним и тем же лингвистическим языковым материалом — абсолютно одинаковым словарем, теми же морфологическими и синтаксическими возможностями и пр.

При этих условиях, если различия наших двух социальных групп обусловлены существенными социально-экономическими предпосылками их бытия, одни и те же слова будут интони-

---

[1] „Розанов“, стр. 4.
[2] Ibid., стр. 5.

роваться глубоко различно; в одних и тех же обще-грамматических конструкциях они будут вступать между собою в глубоко различные смысловые и стилистические сочетания. Одни и те же слова будут занимать совершенно иное иерархическое место в целом высказывания как конкретного социального акта.

Сочетание слов в конкретном высказывании или литературном выступлении всегда определяется их ценностными коэфициентами и теми социальными условиями, в которых совершается данное высказывание.

Приведенный нами случай, конечно, фиктивен. Ведь мы предположили, что разные оценки действуют в пределах одного и того же готового языка.

На самом же деле язык создается, формируется и непрерывно становится в границах определенного ценностного кругозора. Поэтому и не могут две существенно различные социальные группы обладать одним и тем же языковым арсеналом.

Только для индивидуального сознания оценки развиваются в кругу наличных и готовых языковых возможностей. С точки зрения социологической, сами возможности языка заключены в своем возникновении и развитии в круг необходимо слагающихся в данной социальной группе оценок. Это подтверждается даже и самой теорией формалистов об индиферентном материале.

Учение это возникло как теоретическое выражение того практического ощущения материала, носителями которого были футуристы.

В своем творчестве футуристы исходили из дезорганизованной, улегченной системы социальных оценок.

Слова стали легки для них. Отсюда их „установка на бессмыслицу", на речь „простую как мычание". Слова утратили свою ценностную весомость, уменьшилась дистанция между ними, расшаталась их иерархия. Слова как бы берутся из контекста праздных разговоров людей, не делающих жизни.

Это связано с тем, что футуристы явились выразителями общественной группы, отброшенной на периферию социальной жизни, социально и политически бездеятельной и неукорененной.

Та система оценок, которая нашла свое выражение в поэ-

зии символистов, разлагалась, жизнь не создавала почвы для сложения новой системы оценок. Там, где для символиста был смысл, деяние, теургический акт, — там для футуриста оставалось только обессмысленное слово, в котором вследствие этого и выдвинулись на первый план его голые лингвистические возможности.

Таким образом, материалом поэзии является язык, как система живых социальных оценок, а не как совокупность лингвистических возможностей.

Совершенно очевидно, что наука о поэзии ни в коем случае не может опираться только на лингвистику.[1] Ею она может и должна пользоваться.

Больше того, наука о поэзии, изучающая жизнь конкретных речевых выступлений, может сама многому научить современную формалистическую лингвистику.

Вообще, науки об идеологиях, изучающие жизнь конкретного высказывания и, следовательно, актуализацию языка, как абстрактной системы возможностей, должны все время учитываться лингвистикой. Сама лингвистика и впредь будет отвлекаться, конечно, от конкретной социальной оценки: это диктуется ее практическими и теоретическими задачами. Но учитывать роль социальной оценки она должна.

Итак, поэтическое произведение, как и всякое конкретное высказывание, является реально неразрывным единством смысла и действительности на основе единства проникающей его снизу доверху социальной оценки.

Все те элементы, которые могут быть выделены в абстрактном анализе произведения, вполне закономерном в своих пределах, все они — звуковой состав, грамматическая структура, тематика и пр. — объединены именно оценкой и ее обслуживают.

Момент оценки же неотрывно вплетает художественное произведение в общую ткань социальной жизни в данную историческую эпоху и в данной социальной группе.

Для формализма, игнорирующего социальную оценку, художественное произведение распадается на абстрактные моменты, которые и изучаются им в своей изолированности. Связь же их толкуется формализмом лишь с узко-технической стороны.

---

[1] Теоретически не отрицается это и большинством формалистов.

На самом деле прием (если мы условно примем этот термин) движется не в нейтральной лингвистической стихии, а врезывается в систему социальных оценок и через это сам становится социальным деянием.

В приеме важна именно эта положительная, создаваемая им перегруппировка, обновление или нюансировка ценностей. В этом заключается смысл и роль художественного приема.

Не учитывая этого, формализм выхолащивает живой смысл приема и прослеживает его вторичные, чисто отрицательные признаки, как бы тот мертвый след, который оставляется работой приема в обессмысленном, абстрактно-лингвистическом языке.

Итак, между языком, как абстрактной системой возможностей, и между конкретною его действительностью посредствует социальная оценка. Ею определяется живое историческое явление — высказывание — как со стороны выбранных языковых форм, так и со стороны выбранного смысла.

Эту посредническую роль социальной оценки совершенно не понимают сторонники теории „внутренней формы". Они пытаются сделать социальную оценку каким-то лингвистическим атрибутом самого слова, самого языка, независимо от конкретного высказывания. Они не понимают историчности ее.

В конце концов, внутренняя форма у большинства ее современных защитников является какой-то натурализованной оценкой, главным образом, психологистически натурализованной. Она изъемлется из становления и субстанциализуется. Отсюда нелепые попытки показать внутреннюю форму в самом слове, в предложении, в периоде, вообще в языковой конструкции, взятой независимо от высказывания и его конкретной исторической ситуации.[1] На самом же деле единство смысла, знака и действительности осуществляется социальной оценкой лишь для данного высказывания, в данных исторических условиях его свершения. Взяв высказывание вне исторического становления, в отвлечении от него, мы отвлекаемся как раз от того, что ищем.

---

[1] Поучительным примером таких попыток является книга Г. Шпета „Внутренняя форма слова", М., 1927 г. Стремление внести диалектику и историю не мешает ему все же искать внутреннюю форму в языке и субстанциализовать ее в нем. На идеалистической почве, впрочем, иначе и быть не может.

К не менее ложным выводам приводит и понимание оценки, как индивидуального акта, распространенное в современной „философии жизни". Оценка социальна, она организует общение. В пределах индивидуального организма и психики она никогда не привела бы к созданию знака, т. е. идеологического тела. Даже внутреннее высказывание (внутренняя речь) — социально; оно ориентировано на какую-то возможную аудиторию, на какой-то возможный ответ, и только в процессе такой ориентировки оно может сложиться и сколько-нибудь оформиться.

Социальная оценка и поэтическая конструкция.

Развитая нами теория социальной оценки и ее роли распространяется на всякое высказывание как историческое речевое выступление, а не только на поэтическое произведение.

Между тем наша задача — объяснить специфичность художественной конструкции.

Правда, в нашем кратком анализе мы все время имели в виду именно поэтическое высказывание; однако специфицирующих определений мы еще не дали.

Социальная оценка повсюду устанавливает органическую связь между единичной наличностью высказывания и общностью его смысла. Но не всюду она проникает во все стороны материала, делая все их равно необходимыми и незаместимыми. Историческая действительность высказывания может быть подчинена действительности поступка или предмета и стать только подготовительным этапом действия, каково бы оно ни было. Такое высказывание не завершено в себе. Социальная оценка выводит за его пределы в иную действительность. Наличность слова является лишь придатком иной наличности. В области познания и этоса социальная оценка и является лишь такой подготовкой действия. Она выбирает предмет, на который будет направлен поступок или познание.

Так в каждую эпоху имеется свой круг предметов познания, свой круг познавательных интересов. Предмет входит в кругозор познания и сосредоточивает на себе социальную энергию его лишь в той мере, в какой это диктуется актуальными нуждами данной эпохи и данной социальной группы. Выбор предмета познания так же определяется социальной оценкой, как и выбор темы поэтом. Поэтому и научное выска-

зывание организуется социальной оценкой во всех стадиях становления научной работы. Но социальная оценка организует научное высказывание не ради него самого, она организует самую работу познания предмета, а слово — лишь как необходимый, но не самостоятельный момент этой работы. Тут оценка не завершается в слове.

Иначе обстоит дело с поэтическим творчеством.

Здесь высказывание отрешено и от предмета, как он дан помимо высказывания, и от действия. Здесь социальная оценка всецело завершается в самом высказывании. Она, так сказать, до конца выпевает себя в нем. Действительность самого высказывания не служит здесь никакой другой действительности. Социальная оценка выливается и завершается здесь в чистой экспрессии. Поэтому все без исключения стороны материала, смысла и конкретного акта осуществления становятся равно существенными и равно необходимыми.

Более того, так как высказывание отрешено от реального предмета и от действия, то его материальная наличность здесь и теперь становится организующим началом всей конструкции. Как бы ни была глубока и широка смысловая перспектива произведения, эта перспектива не должна разрушать и упразднять плоскости высказывания, подобно тому как идеальное пространство в живописи не уничтожает плоскости картины.[1]

Поэтому построение высказывания, развертывание его в реальном времени исполнения и восприятия (слушания, произнесения, чтения), — является и исходным и последним пунктом всей организации. Все в ней компактно вмещено в эту реальную плоскость выражения. Но отсюда отнюдь не следует, что эта плоскость произведения становится „заумной“. В нее можно вместить какую угодно смысловую даль, не утрачивая ее конкретности и близости.

Поэтому фабула вовсе не является заменимой и уничтожимой (в немотивированном искусстве) мотивировкой сюжетного развертывания (торможений, отступлений и пр.); фабула развертывается вместе с сюжетом: рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания

---

[1] Это, конечно, только образная аналогия. Идеальное пространство в живописи нельзя приравнивать смыслу в литературном произведении.

сливаются в единое событие художественного произведения. Социальная оценка организует как самое ви́дение и понимание передаваемого события, — ведь и видим и понимаем мы только то, что так или иначе задевает нас, интересно нам, — так и формы его передачи; расположение материала, отступления, возвращения назад, повторение и пр. и пр. — все это проникнуто единой логикой социальной оценки.

Так же и плоскость сказа вмещает всю глубину рассказываемого. „Ничтожество“ Акакия Акакиевича и „гуманность“ к меньшему брату вовсе не являются только мотивировкой для гротескного перехода каламбурных интонаций в сентиментально-мелодраматические, как это утверждает Эйхенбаум. [1]

Один и тот же принцип организует ви́дение и понимание автором жизни такого человека, как Акакий Акакиевич, и интонации сказа о нем. Событие жизни Акакия Акакиевича (вымышленное) и событие действительного сказа о нем сливаются в своеобразном единстве исторического события гоголевской „Шинели“. Именно так вошла „Шинель“ в историческую жизнь России и оказалась действенным фактором в ней.

Таким образом, действительность художественного изображения, его развертывание в реальном времени социального общения и идеологическое значение изображаемого события взаимопроникают друг друга в единстве поэтической конструкции.

Но понять эту конструкцию до конца нельзя, отвлекаясь от условий ее социального осуществления. Ведь действительное развертывание произведения, например, сюжета или сказа все время ориентировано на аудиторию и вне взаимоотношения говорящего со слушателями или автора с читателями не может быть понято.

Ведь даже те в общем поверхностные явления в развертывании сюжета, которые анализирует Шкловский — отступления, торможения, намеки, загадывания и разгадывания и пр., — являются выражением своеобразного взаимодействия автора с читателем, игрою двух сознаний, — один знает, другой не знает, один ждет, другой нарушает эти ожидания и пр.

---

[1] „Литература“, стр. 163.

Также и сказ все время установлен на соответствующую реакцию аудитории, на ее хоровую поддержку или, наоборот, на ее противодействие. Всякий сказ очень остро и глубоко реагирует на социальную ценностную атмосферу.

Кривая сказа есть кривая колебаний ценностной атмосферы того социального коллектива, в котором действительно ориентирован сказ или который он стилизует.

Такова роль социальной оценки в конструкции поэтического произведения.

На конструктивном значении отдельных элементов, входящих в поэтическое произведение, мы остановимся более подробно в следующей главе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНСТРУКЦИИ.

Проблема жанра.

Формалисты позже всего пришли к проблеме жанра. И это запоздание было прямым и неизбежным следствием того обстоятельства, что первоначальным объектом их теории был поэтический язык, а не конструкция произведения.

Они пришли к проблеме жанра уже тогда, когда основные элементы конструкции были изучены и определены помимо жанра, когда вся поэтика была уже собственно готова.

Жанр обычно определяется формалистами как некоторая постоянная специфическая группировка приемов с определенной доминантой. Так как основные приемы были уже определены вне жанра, то жанр механически составлялся из приемов. Настоящее значение жанра так и не было понято формалистами.

Между тем исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром. Если бы проблема жанра, как проблема целого, была своевременно поставлена формалистами, то было бы, например, совершенно невозможным приписывание самостоятельного конструктивного значения абстрактным элементам языка.

Жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное. Проблема завершения — одна из существеннейших проблем теории жанра.

Достаточно сказать, что ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними

причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта. Такой условный характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается: где кончил один — продолжает другой. Наука едина и никогда не может кончиться. Она не распадается на ряд завершенных и самодовлеющих произведений. То же самое и в других областях идеологии. Нигде нет существенно-завершенных и исчерпанных произведений.

Более того, там где в жизненное или научное высказывание вносится известная поверхностная завершенность и ставится точка, это завершение носит полу-художественный характер. Самого объективного предмета высказывания оно не задевает.

Мы можем это выразить еще так: во всех областях идеологического творчества возможно только композиционное завершение высказывания, но невозможно подлинное тематическое завершение его. На такое тематическое завершение в области познания совершенно неправомерно претендуют только некоторые философские системы, например Гегеля. Из остальных областей идеологии такие претензии возможны только на почве религии.

В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность.

Завершение вообще нельзя путать с окончанием. Окончание возможно только во временных искусствах.

Проблема завершения — очень важная проблема искусствоведения, до сих пор недостаточно оцененная. Ведь завершимость — специфическая особенность искусства в отличие от всех других областей идеологии.

У каждого искусства — в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно, тематически завершать, а не условно — композиционно кончать.

Мы увидим, что формалисты, когда они ставили проблему целого и проблему жанра, касались только вопросов композиционного окончания. Проблема подлинного тематического завершения осталась для них неведомой. Проблема трехмерного конструктивного целого все время подменялась ими плоскостной проблемой композиции как размещения словесных масс и словесных тем, а то и просто заумных словесных масс. На такой почве проблема жанра и жанрового завершения не могла быть, конечно, продуктивно поставлена и разрешена.

Двоякая ориентация жанра в действительности.

Художественное целое любого типа, т. е. любого жанра, ориентировано в действительности двояко, и особенности этой двоякой ориентации определяют тип этого целого, т. е., его жанр.

Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. п.

В первом направлении ориентации произведение входит в реальное пространство и в реальное время, оно — громкое или немое, оно связано с храмом, или со сценой, или с эстрадой. Оно — часть праздника или просто досуга. Оно предполагает ту или иную аудиторию воспринимающих или читающих, тот или иной способ их реагирования, то или иное взаимоотношение между ними и автором. Произведение занимает то или иное место в быту, соединено или сближено с той или иной идеологической сферой.

Так, например, ода была частью гражданского празднования, т. е., была прямо соединена с политической жизнью и ее актами; молитвенная лирика могла быть частью богослужения и во всяком случае была сближена с религией и т. п.

Таким образом произведение входит в жизнь и соприкасается с различными сторонами окружающей его действительности в процессе своего реального осуществления как исполняемое, слышимое, читаемое в определенное время, в определенном месте, при определенных обстоятельствах. Оно занимает определенное, предоставленное ему место в жизни своим реальным звуковым длящимся телом. Это тело расположено между людьми, определенным образом организованными. Этой непосредственной ориентацией слова как факта,

точнее — как исторического свершения в окружающей действительности, определяются все разновидности драматических, лирических и эпических жанров.[1]

Но не менее важна внутренняя, тематическая определенность жанров.

Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы ви́дения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения.

Тематическое единство произведения.

Чем же является тематическое единство произведения? В какой плоскости должно определять это единство?

Вот как определяет тематическое единство произведения Томашевский:

„В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы. Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений. Можно говорить как о теме всего произведения, так и о темах отдельных частей. Темой обладает каждое произведение, написанное языком, обладающим значением...

„Для того, чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения.“[2]

Это определение тематического единства очень типично.

Поскольку формалисты говорят о тематическом единстве, они понимают его именно так. Аналогичное понимание дает и Жирмунский в своей работе „Задачи поэтики“.

---

[1] Эта сторона жанра была выдвинута в учении А. Н. Веселовского. Ряд элементов художественной конструкции, например эпические повторения, ритмический параллелизм, Веселовский объяснял из условий социального события осуществления произведения. Он учитывал то место, которое занимает произведение в реальном пространстве и времени. Правда, и эта сторона его учения осталась незавершенной.

[2] „Теория литературы“, стр. 131. Эта книга не может быть названа формалистической в строгом смысле этого слова. От формализма автор ее во многом отошел очень далеко. В своей работе он ревизует многие очень важные положения формального метода. Но тем не менее формалистические навыки мышления и у него довольно сильны, и от многих существенных предпосылок формального метода он не отказался.

Определение Томашевского представляется нам в корне неверным. Нельзя строить тематическое единство произведения как сочетание значений его слов и отдельных предложений. Труднейшая проблема отношения слова к теме этим совершенно искажается. Лингвистическое понятие значения слова и предложения довлеет слову и предложению, как таковым, а не теме. Тема вовсе не слагается из этих значений; она слагается лишь с их помощью, равно как и с помощью всех без исключения семантических элементов языка. С помощью языка мы овладеваем темой, но никак не должны включать ее в язык как его элемент.

Тема всегда трансцендентна языку. Более того, на тему направлено не слово, взятое в отдельности, и не предложение, и не период, а целое высказывание как речевое выступление. Именно это целое и формы его, несводимые ни к каким лингвистическим формам, овладевают темой. Тема произведения есть тема целого высказывания как определенного социально-исторического акта. Следовательно, она в такой же степени неотделима от всей ситуации высказывания, как она неотделима и от лингвистических элементов.

Поэтому тему вовсе нельзя вложить в высказывание и замкнуть в нем как в ящике. Совокупность же значений словесных элементов произведения является лишь одним из средств овладения темой, но не самой темой. О темах отдельных частей произведения можно говорить, лишь представляя себе данные части как отдельные законченные высказывания, самостоятельно ориентирующиеся в действительности.

Но если тема не совпадает с совокупностью значений словесных элементов произведения и не может быть вложена в слово как его момент, то отсюда вытекает ряд важнейших методологических положений.

Тему уже нельзя ставить рядом и рассматривать в одной плоскости с фонемой, с поэтическим синтаксисом и пр., как это делают формалисты и как это предлагает Жирмунский. Так можно рассматривать лишь значения слов и предложений, т. е. семантику как одну из сторон словесного материала, участвующую в построении темы, но так нельзя рассматривать самую тему, понятую как тему целого высказывания.

Далее, становится очевидным, что формы целого, т. е., жанровые формы, существенно определяют тему. Тема осуще-

ствляется не предложением, и не периодом, и не совокупностью предложений и периодов, а новеллой, романом, лирической пьесой, сказкой, а эти жанровые типы, конечно, никакому синтаксическому определению не поддаются. Сказка, как таковая, вовсе не состоит из предложений и периодов. Отсюда следует, что тематическое единство произведения неотделимо от его первоначальной ориентации в окружающей действительности, неотделимо, так сказать, от обстоятельств места и времени.

Таким образом, между первой и второй ориентацией произведения в действительности, — непосредственной — извне и тематической — изнутри, — устанавливается неразрывная связь и взаимозависимость. Одно определяется другим. Двоякая ориентация оказывается единой, но двусторонней ориентацией.

Тематическое единство произведения и его реальное место в жизни органически срастаются в единстве жанров. В жанре отчетливее всего осуществляется то единство фактической действительности слова и его смысла, о которой мы говорили в предыдущей главе. Постижение действительности совершается с помощью действительного слова, слова-высказывания. Определенные формы действительности слова связаны с определенными формами постигаемой словом действительности. В поэзии эта связь органична и всестороння, потому-то в ней и возможно существенное завершение высказывания. Жанр есть органическое единство темы и выступления за тему.

Жанр и действительность.

Если мы подойдем к жанру с точки зрения его внутреннего тематического отношения к действительности и ее становлению, то мы можем сказать, что каждый жанр обладает своими способами, своими средствами ви́дения и понимания действительности, доступными только ему. Подобно тому как графика способна овладеть такими сторонами пространственной формы, какие недоступны живописи, и обратно — живопись обладает средствами, недоступными графике, так и в словесных искусствах лирические жанры, например, обладают средствами оформляющего понимания действительности и жизни, какие недоступны или не в такой степени доступны новелле или драме. Драматические жанры, со своей стороны, обладают средствами увидеть и показать такие стороны человеческого характера и человеческой судьбы, какие не откроешь

и не осветишь — во всяком случае с такой ясностью — средствами романа. Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности.

Существует старое и в общем верное положение, что человек осознает и понимает действительность с помощью языка. Действительно, вне слова невозможно идеологически сколько-нибудь ясное и отчетливое сознание. В процессе преломления бытия сознанием существенную роль играет язык и его формы.

Однако, это положение нуждается в существенном дополнении. Осознание и понимание действительности совершается вовсе не с помощью языка и его форм в точном лингвистическом смысле слова. Формы высказывания, а не языка, играют существеннейшую роль в осознании и постижении действительности. Когда говорят, что мы мыслим словами, что в процессе переживания, ви́дения, понимания в нас протекает поток внутренней речи, то при этом не дают себе ясного отчета в том, что это значит. Ведь не словами мы мыслим и не предложениями, и протекающий в нас поток внутренней речи вовсе не есть нанизывание слов и предложений.

Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами — высказываниями. Высказывание же, как мы знаем, не может быть понято как языковое целое, и формы его менее всего являются синтаксическими формами.

Эти целостные, материально выраженные внутренние акты ориентации человека в действительности и формы этих актов очень существенны. Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности. Одно сознание богаче жанрами, другое — беднее, в зависимости от того, какова идеологическая среда данного сознания.

Важное место в этой идеологической среде занимает литература. Подобно тому как изобразительные искусства научают наш глаз видеть, углубляют и расширяют область зримого, так и литература своими разработанными жанрами обогащает нашу внутреннюю речь новыми приемами осознавать и понимать действительность.

Правда, наше сознание отвлекается при этом от завершаю-

щих функций жанра, — ей важно не завершать, а понимать. Завершающее понимание действительности вне искусства является дурным и ничем не оправданным эстетизмом.

Нельзя разрывать процесса ви́дения и понимания действительности и процесса ее художественного воплощения в формах определенного жанра. Было бы наивно полагать, что в изобразительных искусствах человек сначала все видит, а потом увиденное изображает, вмещая свое видение в плоскость картины с помощью определенных технических средств. На самом деле ви́дение и изображение в основном сливаются. Новые способы изображения заставляют нас видеть новые стороны зримой действительности, а новые стороны зримого не могут уясниться и существенно войти в наш кругозор без новых способов их закрепления. Одно совершается в неразрывной связи с другим.

Так же обстоит дело и в литературе. Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения. С другой стороны, эти способы выражения применимы лишь к определенным сторонам действительности. Художник вовсе не втискивает готовый материал в готовую плоскость произведения. Плоскость произведения служит уже ему для открытия, ви́дения, понимания и отбора материала.

Умение найти и схватить единство маленького анекдотического события жизни предполагает до известной степени уменье построить и рассказать анекдот и, во всяком случае, предполагает установку на способы анекдотического оформления материала. С другой стороны, сами эти способы не могут уясниться, если нет в жизни существенно анекдотической стороны.

Для того чтобы создать роман, нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в большом масштабе. Между умением схватить изолированное единство случайного жизненного положения и умением понять единство и внутреннюю логику целой эпохи — бездна. Поэтому бездна и между анекдотом и романом. Но овладение эпохой в том или ином ее аспекте — семейно-бытовом, социальном, психологическом — совершается в нераз-

рывной связи со способами изображения ее, т. е. с основными возможностями жанрового построения.

Логика романной конструкции позволяет овладеть своеобразной логикой новых сторон действительности. Художник умеет видеть жизнь так, что она существенно и органически вмещается в плоскость произведения. Ученый иначе видит жизнь — с точки зрения своих средств и приемов овладения ею. Поэтому ему доступны иные стороны и связи жизни.

Таким образом, действительность жанра и действительность доступная жанру — органически связаны между собой. Но мы видели, что действительность жанра есть социальная действительность его осуществления в процессе художественного общения. Жанр, таким образом, есть совокупность способов коллективной ориентации в действительности, с установкой на завершение. Эта ориентация способна овладеть новыми сторонами действительности. Понимание действительности развивается, становится в процессе идеологического социального общения. Поэтому подлинная поэтика жанра может быть только социологией жанра.

Критика формалистической теории жанров.

Что же делают формалисты, подходя к проблеме жанра? Они отрывают его от тех двух реальных полюсов, между которыми располагается и определяется жанр. Они отрывают произведение как от действительности социального общения, так и от тематического овладения действительностью. Жанр оказывается случайной комбинацией случайных приемов.

В этом отношении чрезвычайно характерны работы Шкловского „Строение рассказа и романа" и „Как сделан Дон-Кихот".

„Предшественником современного романа,—пишет Шкловский, — был сборник новелл: это можно сказать, хотя бы не утверждая между ними причинной связи, а просто устанавливая хронологический факт.

„Сборники новелл обыкновенно делали так, чтобы отдельные части, в них входящие, были связаны, хотя бы формально. Это достигается тем, что отдельные новеллы вставлялись в одну обрамляющую, как ее части." [1]

Далее, Шкловский устанавливает несколько типов обрамления. Классическим европейским типом обрамления он считает

[1] „Теория прозы", стр. 64.

„Декамерон“ с его мотивировкой рассказывания ради рассказывания.

„Декамерон“ отличается от европейского романа XVIII века только тем, что эпизоды сборника не связаны единством действующих лиц. Действующее же лицо Шкловский понимает как игральную карту, делающую возможной проявление сюжетной формы. Таков, например, Жиль-Блаз, которого Шкловский сравнивает с серой ниткой для нанизывания эпизодов романа.

Другим приемом сшивания новелл в роман Шкловский считает прием нанизывания. Дальнейшая история романа сводится, по Шкловскому, лишь к более прочному, но столь же поверхностному сшиванию новелл. „В общем можно сказать,— заключает он, — что как прием обрамления, так и прием нанизывания в истории романа развивается в сторону все более и более тесного вхождения вкрапленного материала в самое тело романа.“ [1]

С этой точки зрения Шкловский анализирует „Дон-Кихота“.

Весь этот роман оказывается лишь объединением с помощью обрамления и нанизывания разрозненных и внутренне чуждых друг другу кусков материала — новелл, речей Дон-Кихота, бытовых сцен и пр.

Самый образ героя—Дон-Кихота—является, по Шкловскому, лишь механическим результатом построения романа.

Приводим его собственные выводы:

„1) Тип Дона-Кихота, так прославленный Гейне и размусленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора. Этот тип является как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии.

„2) Сервантес в середине романа осознал уже, что, навьючивая Дон-Кихота своею мудростью, он создал двойственность в нем; тогда он использовал, или начал пользоваться этой действительностью в своих художественных целях.“ [2]

Все это построение игнорирует органичность романного жанра.

---

[1] „Теория прозы“, стр. 69.

[2] Ibid., стр. 77.

Всякому непредубежденному читателю ясно, что единство разбираемого романа достигается вовсе не приемами нанизывания и обрамления. Если мы и отвлечемся от этих приемов, отвлечемся от мотивировок ввода материала, то у нас все же останется впечатление внутренне единого мира в этом романе.

Это единство создается не внешними приемами, как их понимает Шкловский, а, наоборот, внешние приемы явились как следствие этого единства и необходимости вместить это единство в плоскость произведения.

Здесь действительно происходит борьба за новый жанр. Роман находится еще в стадии своего становления. Но налично новое ви́дение и понимание действительности и, вместе с этим, новая жанровая концепция.

Жанр уясняет действительность; действительность проясняет жанр.

Если бы в кругозоре художника не появилось такого жизненного единства, которое принципиально невместимо в рамки новеллы, то он ограничился бы новеллой или сборником новелл. Никакое внешнее соединение новелл не может заменить адэкватного роману внутреннего единства действительности.

Композиционно новеллы иногда недостаточно хорошо соединены в „Дон-Кихоте". Но в этих случаях особенно ясной становится органическая невместимость новой концепции действительности в жанровые рамки новеллы. Всюду прощупываются какие-то связи и взаимоотношения, размыкающие новеллу, заставляющие ее подчиняться высшему единству произведения.

Эти связи слагаются в единство эпохи, а не в единство жизненного события, единство, вмещающееся в рамки новеллы. Подобно тому как единство социальной жизни эпохи мы не можем сложить из отдельных жизненных эпизодов и положений, так и единство романа нельзя сложить путем нанизывания новелл.

Роман раскрывает новую, качественную сторону тематически понятой действительности, связанную с новым, качественным же построением жанровой действительности произведения.

Переходим к теории героя. Пробл геро

Понимание В. Шкловским образа Дон-Кихота типично для всего формализма.

Вот как определяет конструктивные функции героя Томашевский: „Герой вовсе не является необходимой принадлежностью фабулы. Фабула, как система мотивов, может и вовсе обойтись без героя и его характеристики. Герой является результатом сюжетного оформления материала и является с одной стороны средством нанизывания мотивов, с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов.“ [1]

Герой, таким образом, оказывается лишь одним из элементов композиционного построения, да еще внешне понятого.

Между тем герой только тогда и может нести композиционные функции, если он является тематическим элементом. Это тематическое значение героя в разных жанрах, конечно, различно. В частности, в таком романе как „Жиль-Блаз“ характерологические определения героя мало существенны. Самый жанр этого романа, в смысле совокупности способов ви́дения и понимания действительности, направлен не на человека, а на развитие авантюрного события.

Но и здесь, однако, герой не является ниткой для нанизывания отдельных эпизодов. Все эти эпизоды все же слагаются в существенное единство одной жизни, носителем которой может быть только один тождественный герой. Единство героя в этом плутовском, как и в авантюрных романах, тематически необходимо. Но это единство не характерологического типа.

Иначе обстоит дело с „Дон-Кихотом“. Он не даром был „прославлен Гейне и размусолен Тургеневым“. Можно не соглашаться с конкретным тематическим раскрытием и истолкованием, какое дается этому образу. Оно, как и все толкования художественных образов, относительно и условно.

Но самый факт возможности и необходимости таких истолкований существенен. Он говорит о том, что этот герой несет более глубокие тематические функции в произведении.

Согласно истолкования Шкловского, Сервантесу первоначально нужно было только безумие Дон-Кихота или даже, точнее, — глупость его для мотивировки ряда приключений. В дальнейшем автор стал пользоваться этим образом для мотивировки ввода собственных воззрений, уже отнюдь не глупых,

---

[1] Теория литературы, изд. 3-е, стр. 154.

а часто — и очень специальных. В результате Дон-Кихот оказался одновременно мотивировкой и безумных поступков и умных речей. В дальнейшем Сервантес, по Шкловскому, этой действительностью Дон-Кихота, возникшей непроизвольно, пользовался уже сознательно.

В этом рассуждении имеется, прежде всего, определенная гипотеза о генезисе романа. Она совершенно не обоснована. Никаких действительных доказательств правомерности подобного толкования первоначального замысла автора и последующих его изменений Шкловский не привел. Он просто приписал Сервантесу собственные домыслы.

Но для нас важно не это.

Каков бы ни был генезис романа и его героя, настоящее конструктивное значение образа Дон-Кихота совершенно ясно в романе и не нуждается ни в каких генетических предположениях.

Прежде всего, этот образ вовсе не является мотивировкой для чего бы то ни было, — ни для умных речей, ни для безумных похождений. Образ этот самоценен, как и все существенные, конструктивные элементы произведения.

Как таковой, он противостоит Санчо, и эта пара осуществляет основной тематический замысел романа — тот идеологический конфликт, то внутреннее противоречие в идеологическом кругозоре эпохи, которое воплощено в этом романе.

Ему одинаково подчинены как приключения, так и речи Дон-Кихота, равно как приключения и речи его оруженосца.

Ему же подчинены и те, не связанные непосредственно ни с Дон-Кихотом, ни с Санчо, новеллы, которые довольно обильно введены в роман.

Это внутреннее тематическое единство романа заставляет забывать некоторые его внешне-композиционные несовершенства.

Тема, фабула и сюжет.

Теперь на фоне выясненного нами тематического единства и его жанрового осуществления становится понятным действительное конструктивное значение фабулы и сюжета.

Фабула (там где она есть) характеризует жанр с точки зрения его тематической ориентации в действительности. Сюжет характеризует то же самое, но с точки зрения реальной действительности жанра в процессе его социального осуществления. Провести между ними сколько-нибудь отчетливую

границу невозможно, да и не целесообразно. Установка на сюжет, т. е. на определенное реальное развертывание произведения, необходима уже для того, чтобы овладеть фабулой. Глазами сюжета мы видим фабулу даже в жизни.

В то же время не может быть сюжета равнодушного к жизненной существенности фабулы.

Таким образом, фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет, в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения.

В аналогичном положении находится каждый элемент художественной структуры. Так, герой может быть определен в тематическом единстве произведения, но могут быть определены и его композиционные функции в реальном развертывании произведения. Тематические и композиционные функции героя нераздельно слиты в нем: лишь как герой жизненного события может он войти в произведение. С другой стороны, лишь сквозь призму его возможной роли в художественном единстве произведения (следовательно, его композиционной роли) можно увидеть и понять известные стороны его жизненной действительности.

Так художник умеет видеть и человека в жизни с точки зрения его возможных художественных функций, он умеет найти героя в жизни. Уже в этом видении человека, как возможного героя, познавательные определения и этические оценки даны в химическом соединении с завершающим художественным оформлением.

Если бы герой исчерпывался своими композиционными функциями, то невозможно было бы никакое восприятие его вне плоскости произведения — в жизни. Уж подавно было бы невозможно подражание литературному герою в жизни. Между тем случаи такого влияния литературы на жизнь не подлежат сомнению. Байронические герои появлялись в жизненном быту и всеми узнавались и воспринимались, как таковые.

Более того, можно осуществлять своею жизнью художественную фабулу, так сказать, жить фабулически. Правда, эти герои без произведения и фабулы без реального сюжетного осуществления являются жуткими образованиями. Ведь

жизненной реальности они не приобретают: слишком сильна для этого установка на произведение и, следовательно, на чуждую жизни завершенность. Но не приобретают они и художественной реальности, ибо художественная реальность есть реальность осуществленного в слове произведения. Художественная тема, оторванная от реальной действительности произведения — своеобразный антипод заумному слову, оторванному от тематической действительности.

Кроме фабулы, сюжета, героя (и, конечно, элементов фабулы-сюжета) очень важное конструктивное значение имеет тематическая проблема. И эта проблема может быть понята как в направлении к тематическому единству, так и в направлении к реальному осуществлению произведения (композиционные функции проблемы). Любую познавательную проблему вне искусства можно толковать с установкой на возможное завершение ее в плоскости художественного произведения. В философии это очень обычное явление. Такие философские построения, как у Ницше, у Шопенгауэра и др., носят полухудожественный характер. У этих философов проблема становится темой и несет композиционные функции в плоскости реального словесного осуществления их произведений.

Отсюда и их глубокое художественное совершенство. С другой стороны, в романе, где тематической проблеме в большинстве случаев принадлежит громадное значение, могут происходить явления противоположного характера: проблема может разлагать художественную завершонность произведения, разбивать его плоскость, приобретая чисто познавательное значение без всякой установки на завершение. Получаются гибридные образования, аналогичные художественным философемам.

Мы не касаемся здесь других конструктивных элементов, например лирической темы. Совершенно исключаем из нашего рассмотрения вопросы ритма (стихотворного и прозаического), вопросы стиля и др. Методологическое направление в разрешении всех этих вопросов остается тем же, а для нас важны только пути построения социологической поэтики, а не конкретное разрешение ее задач.

Во всяком случае, в каждом мельчайшем элементе поэтической структуры, в каждой метафоре, в каждом эпитете мы найдем то же химическое соединение познавательного определения, этической оценки и художественно-завершающего

оформления. Каждый эпитет занимает место в реальном осуществлении произведения, звучит в нем и в то же время направлен на тематическое единство, являясь художественным определением действительности.

Не бесполезно оглянуться с нашей точки зрения на обычное разделение художественного произведения на форму и содержание. Эта терминология может быть принята только при условии, если форма и содержание мыслятся как пределы, между которыми располагается каждый элемент художественной конструкции. Тогда содержание будет соответствовать тематическому единству (в пределе), форма — реальному осуществлению произведения. Но при этом нужно иметь в виду, что каждый выделимый элемент произведения является химическим соединением формы и содержания. Нет неоформленного содержания и нет бессодержательной формы. Социальная оценка является тем общим знаменателем, к которому приводится содержание и форма в каждом элементе конструкции.

Итоги. Остается подвести некоторые итоги.

В рассмотренных нами воззрениях формалистов на жанр и его конструктивные элементы особенно ярко сказывается основная тенденция формалистов — понимать творчество, как перекомбинирование готовых элементов. Новый жанр составляется из наличных жанров; внутри каждого жанра совершаются перегруппировки готовых элементов. Все дано художнику, остается лишь комбинировать по новому уже готовый материал. Фабула дана, остается комбинировать из нее сюжет. Но и сюжетные приемы даны, нужно их только переставить. Герой дан, нужно только нанизать на него также уже готовые мотивы.

Вся первая часть работы Шкловского „Как сделан Дон-Кихот“ посвящена разбору мотивировок ввода речей Дон-Кихота (отчасти Санчо и других действующих лиц), занимающих, как известно, огромное место в этом романе. Но если эти речи вводились Сервантесом в роман, то ведь не ради их мотивировки; наоборот, мотивировка, по Шкловскому, служит для ввода речей. Очевидно, что творческая энергия автора была вложена в создание самих речей, а не в мотивировки их ввода. С помощью каких приемов созданы сами речи? Каково значение в романе их собственного содержания? Этих вопросов Шкловский даже не ставит. Для него это — готовые

элементы. Художественное творчество он ищет лишь в комбинировании этих элементов.

Формалисты предполагают уже проделанной всю элементарную и основную творческую работу художественного ви́денья и понимания жизни, т. е. предполагают готовую фабулу, героя, проблему. Они игнорируют внутреннее содержание этого готового материала и интересуются лишь внешне-композиционным размещением его в плоскости произведения. Но и самая эта плоскость отрывается ими от действительных социальных условий ее осуществления. В плоскости произведения совершается пустая игра с введенным материалом, совершенно равнодушная к его значению. Очень хорошо изображается это Шкловским.

„Я решаюсь, — говорит он, — привести сравнение. Действия литературного произведения совершаются на определенном поле, шахматным фигурам будут соответствовать типы — маски, амплуа современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т. е. классическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника.“ [1]

Невольно возникает вопрос: почему не заменить весь материал раз и навсегда готовыми, условными фигурами, как в шахматах, зачем тратить столько творческой энергии на создание материала? Мы увидим, что в историко-литературных работах формалисты близки (поскольку это возможно) к самому радикальнаму разрешению этого вопроса. Они последовательно рассматривают весь материал как ограниченное число определенных элементов, остающееся неизменным в течение исторического процесса развития литературы (ибо нет импульсов для введения материала извне или для создания нового). Эти элементы лишь различно распределяются и различно комбинируются по различным произведениям и школам. Только в последнее время начинается некоторая ревизия этой нелепой теории. Но эта ревизия не может пойти глубоко. Чтобы быть действительно продуктивной, она должна начаться с фундамента формалистического здания, т. е. с разобранных нами основ их поэтики.

---

[1] „Теория прозы“, стр. 50.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ДАННОСТЬ, ВНЕПОЛОЖНАЯ СОЗНАНИЮ.

Внеположность художественного произведения идеологическому кругозору по учению формализма.

Формалисты настойчиво подчеркивают, что они изучают художественное произведение, как объективную данность, независимо от субъективного сознания и субъективной психики творца и воспринимающих. Поэтому история литературы является для них историей произведений и тех объективных групп — направлений, школ, стилей, жанров, в которые эти произведения объединяются по внутренним имманентным признакам.

Поскольку данное положение формалистов заострено против психологистической эстетики и наивной субъективно-психологической интерпретации художественного произведения, как выражения внутреннего мира, „души“ художника, тезис формалистов вполне приемлем.

Действительно, субъективно-психологические методы ни в поэтике, ни в истории литературы совершенно недопустимы.

Это не значит, конечно, что индивидуальное сознание можно игнорировать. Это значит лишь, что его должно брать в его объективных проявлениях. Индивидуальное сознание является фактором, подлежащим учету и изучению, лишь поскольку оно проявляется в определенных сторонах работы, действия, слова, жеста и т. п., т. е. поскольку оно объективно материально выражено. В этом отношении объективизм метода должен быть проведен до конца.

Однако тезис формалистов отнюдь не сводится к этому правомерному отрицанию субъективного психологизма в литературоведении.

Отрешая произведение от субъективного сознания и психики, они, вместе с тем, отрешают его и от идеологической среды в ее целом и от объективного социального общения.

Произведение оказывается оторванным как от реального социального осуществления, так и от всего идеологического мира.

Дело в том, что формалисты, критикуя психологическую эстетику и идеалистическое понимание сознания, в то же время сами усвоили основные методологические пороки этих направлений. Все идеологически значимое они вместе с идеалистами и психологистами проэцировали в индивидуальное субъективное сознание. Идея, оценка, мировоззрение, настроение и пр. — все это и для них было содержанием субъективного сознания, „внутреннего мира", „души". Отсекая субъективное сознание, формалисты отсекали и все эти неправильно вложенные в него идеологические содержания. В результате произведение оказалось в совершенной идеологической пустоте. Объективность была куплена ценою смысла.

Но ведь не самом деле все эти содержания сознания могут быть даны так же объективно, как и произведения искусства.

Та объективность, которую формалисты приписывают литературе, с тем же правом может быть распространена на все без исключения идеологические значимости, как бы ни были незначительны и кратковременны их внешние обнаружения. Ведь самое примитивное выражение своей оценки (эмоции) в высказывании и даже в жесте — такой же „внеположный сознанию факт", как и литературное произведение, хотя значение и влияние его в целом идеологической среды ничтожно.

Дело идет, следовательно, о противопоставлении одного идеологического образования — литературы — другим идеологическим образованиям — этическим, познавательным, религиозным, т. е. о противопоставлении различных моментов материально объектированной идеологической среды, а вовсе не о противопоставлении литературы субъективной психике.

„Любители биографии, — говорит Эйхенбаум, — недоумевают перед „противоречиями" между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удается, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что „душа" или „темперамент" — одно, а творчество — нечто совсем другое". [1]

Это утверждение Эйхенбаума очень характерно.

---

[1] „Литература", стр. 96.

Если допустить, что жизнь — одно, а творчество — нечто совсем другое, то отсюда все же совсем не следует законность и необходимость противоречия между ними. Совершенно разные вещи именно никак не могут противоречить друг другу. Противоречие возможно лишь там, где два явления сходятся в одной плоскости и подчинены высшему единству. Где нет смысловой общности, где нет отнесенности к одному смыслу, там не может быть противоречия.

Далее, где может быть противоречие, там возможно и согласие. Если между жизнью и творчеством существует противоречие, то из этого с совершенною необходимостью следует, что это не просто разные вещи, а что это явления, лежащие в одной плоскости и потому могущие столкнуться. И действительно, жизнь и творчество принадлежат к единству идеологического мира, и между ними возможны, а иногда и необходимы, конфликты.

Затем, совершенно недопустимо отождествление жизни с „душой" или „темпераментом". Ведь это так же неверно, как отождествление художественного творчества с душой или темпераментом, что совершенно справедливо отвергается Эйхенбаумом.

Когда говорят о противоречии между жизнью Некрасова и его творчеством, то под жизнью понимают всю совокупность его жизненных объективаций — его деятельность, как редактора, как издателя-дельца, социальную и классовую ориентацию его жизненно-практических поступков и дел, наконец, ряд его интимно-личных проявлений. Все эти объективации и сопоставляются с поэтическими объективациями в единстве идеологической среды, и между ними в данном случае усматривается противоречие.

Мы совершенно не касаемся, конечно, вопроса о том, действительно ли было это противоречие, насколько оно было глубоко, чем объясняется и т. д. Нам важно лишь показать методологическую правомерность самого сопоставления жизни и творчества.

Правда, самое понятие „жизнь" слишком обще и неопределенно, но в данном контексте, во всяком случае, ясно, что под жизнью понимается ряд объективаций — этических, жизненно-практических, социально-экономических, миросозерцательных, — по существу столь же объективных, хотя и не

имеющих такого исторического значения, как поэтические объективации Некрасова.

Эйхенбаум продолжает следующим образом:

„Роль, выбранная Некрасовым, подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, — в той же мере и в том же смысле „искренно“, в каком можно говорить об „искренности“ актера“. [1]

Поэтическую деятельность Некрасова Эйхенбаум подводит под категорию исторического поступка. Но ведь под ту же категорию можно и должно подвести и издательскую деятельность Некрасова, и его коммерческие спекуляции, и его социально-экономическую ориентацию в имущественных делах и пр. Дело здесь не в масштабе исторического поступка, не в степени его значительности, а в его содержании. Раз категория исторического поступка существует, то под нее подводится не только поэтическая деятельность, но и все иные объективации данного человека, и в этой категории между ними могут быть противоречия.

Если Эйхенбаум называет поэтическую деятельность „ролью, сочиненной историей“, то ведь такою же ролью с тем же правом можно назвать и все другие стороны деятельности Некрасова. И если приравнивать поэтическую объективацию человека с точки зрения ее искренности к объективации актера на сцене, то с тем же правом мы должны это сделать с каждой иной объективацией человека — познавательной, миросозерцательной, жизненной и т. д.

Таким образом, все без исключения объективации человека принадлежат к единому миру социально-исторической действительности и потому находятся во взаимодействии друг с другом, могут вступать в противоречия или быть согласными.

Нет никаких оснований строить между ними китайскую стену. Из того, что жизнь — одно, а литература — другое, следует только то, что жизнь не есть литература, но вовсе не следует, что между ними не может быть никакого взаимодействия. Наоборот, разность двух явлений есть одно из необходимых условий для их взаимодействия. Только различное может взаимодействовать.

---

[1] „Литература“, стр. 97.

Не менее показателен и следующий отрывок из работы Эйхенбаума „Как сделана „Шинель“. Толкуя как гротескный прием знаменитое „гуманное место“ „Шинели“ („Я — брат твой“...), Эйхенбаум говорит:

„Исходя из основного положения, что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым „отражением“ личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы не можем и не имеем никакого права видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отожествлять какое-нибудь отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника, как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики“.[1]

Все это рассуждение чрезвычайно типично для формалистического понимания объективности литературного произведения, его внеположности субъективному сознанию.

Под внеположность субъективной психике все время самым наивным образом подтасовывается внеположность всему идеологическому кругозору. Ведь „гуманное место“ в „Шинели“ всеми толкуется и понимается, как социально-этическая, „проповедническая“ объективация. Если ее считать вмешательством души и отражением личных чувств автора, то по тем же основаниям мы должны подвести под эту категорию и эстетическую объективацию, как ее понимает Эйхенбаум, т. е. гротескный прием.

Психологист так и поступит. Он может признать (это нисколько не противоречит его психологической установке), что в данном случае действительно имеет место условный художественный прием, а не этический призыв. Но этот художественный прием он будет также объяснять субъективно-психическими механизмами, как и этический призыв.

Если отгораживать от „души“ литературу, то нужно огра-

---

[1] „Литература“, стр. 161.

дить от „души“ и этическую проповедь. Как определенная идеологическая объективация, она не менее объективна и также не поддается субъективно-психологистическим объяснениям, как и самое художественное произведение. Если же вообще искать „душу“, то где же ее и искать, как не в художественных произведениях?

Так всегда и поступали все, склонные к психологизму. Если же проводить объективный метод, то его нужно проводить во всех областях идеологического творчества без исключения.

В разбираемом случае дело идет не о вмешательстве „души“ и не об отражении душевной эмпирики, а о вхождении в художественное произведение прямой социально-этической оценки. Мы уже знаем, что такая оценка, равно как и познавательная проблема, входит в поэтическую конструкцию, не утрачивая своего своеобразия и своей серьезности и нисколько не нарушая самой поэтической конструкции. И в данном случае этический пафос дан в химическом соединении с завершающим художественным оформлением. Выключить этический момент из художественной конструкции „Шинели“ — значит не понять этой конструкции.

Аналогичным образом формалисты поступают повсюду: выключая „душу“, они, на самом деле, выключают из произведения все идеологически значимое. В результате произведение оказывается вовсе не данностью внеположной субъективному сознанию, а данностью внеположной идеологическому миру.

Теория восприятия формалистов.

Что же касается до психологического субъективизма, то его-то как раз формалисты и не сумели преодолеть. Наоборот, вся литература, оторванная от идеологического мира, превратилась у формалистов в какой-то возбудитель относительных и субъективных психо-физических состояний — ощущений.

Ведь основы их теории — выведение из автоматизма, ощутимость построения и пр. — предполагают именно ощущающее субъективное сознание.

Более того, теория формалистов в своих существенных сторонах сводится к своеобразной психо-технике художественного восприятия, т. е. к выяснению тех общих психо-технических условий, при которых художественная конструкция вообще ощущается.

Мы критиковали теорию формалистов о затрудненной форме, о выведении из автоматизма и пр. в ином контексте. Здесь необходимо остановиться на этих же понятиях в связи с теорией восприятия формалистов, так как эта теория лежит в основе их понимания исторического процесса развития литературы.

Понятие „ощутимости", как мы видели, совершенно пусто. Неизвестно даже, что собственно должно ощущаться. Идеологический материал, как таковой, не должен ощущаться, самый прием тоже не может быть содержанием ощущения, ибо сам он сводится к тому, чтобы создать ощутимость. Таким образом, сама ощутимость, как таковая, совершенно равнодушная к тому, что собственно ощущается, становится единственным содержанием художественного восприятия, а произведение превращается в аппарат для возбуждения этой ощутимости. Ясно, что при этом условии восприятие становится совершенно субъективным, зависящим от целого ряда случайных обстоятельств и условий. Оно будет выражать субъективное состояние сознания, а вовсе не объективную данность произведения.

Нам кажется, что Жирмунский в основе совершенно прав, когда утверждает следующее:

„... Принцип отклонения от существующих шаблонов, „прием остранения" и „прием затрудненной формы" представляются мне отнюдь не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершившуюся эволюцию сознания отставших в своих требованиях к искусству читателей. Гетевский „Гец" казался трудным, непонятным и странным не поклонникам Шекспира из кружка „бурных гениев", а читателю, воспитанному на французской трагедии и драматической практике Готшеда и Лессинга; для самого Гёте он не был „заторможенной" и „трудной" формой, определявшейся контрастом с чем-то общепринятым, а самым простым и абсолютно адэкватным выражением его художественных вкусов и художественного мироощущения... Метафоры А. Блока или ритмика Маяковского, действительно производят впечатление поэтической речи „заторможенной", „кривой", но только на читателя, воспитанного — скажем — на А. Толстом, Полонском или Бальмонте, — как бы еще не посвященного, непривычного к новому искусству, или, напротив, на представителя более

молодого поколения, ощущающего это искусство как условность, переставшую быть понятной и выразительной. Таким образом ощущение „остранения“ и „трудности“ предшествует эстетическому переживанию и обозначает неумение построить непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности“.[1]

Установка произведения на ощутимость есть наихудший вид психологизма, так как здесь психо-физиологический процесс становится чем-то абсолютно самодовлеющим, лишенным всякого содержания, т. е. всякой зацепки за объективную действительность. Как автоматизация, так и ощутимость не являются объективными признаками произведения; в самом произведении, в его структуре их нет. Издеваясь над теми, кто ищет „душу“ и „темперамент“ в художественном произведении, формалисты в то же время сами ищут в нем психо-физиологическую возбудимость.

Теория восприятия и история.

Теория восприятия формалистов страдает еще одним глубоким методологическим пороком, очень типичным для психологизма и биологизма: процесс, могущий совершаться в пределах одной жизни индивидуального организма, они делают схемой для понимания процесса, совершающегося на протяжении ряда сменяющих друг друга индивидов и поколений.

В самом деле, автоматизация и выведение из нее, т. е. ощутимость, должны соприкасаться в одном индивидууме. Только тот, для кого данная конструкция автоматизована, может ощутить на ее фоне другую конструкцию, долженствующую ее сменить по формалистическому закону смены форм. Если для меня не автоматизовано творчество старшей линии, скажем, творчество Пушкина, то я и не восприму особой ощутимости на этом фоне творчества младшей линии, скажем, Бенедиктова. Совершенно необходимо, чтобы автоматизованный Пушкин и ощутимый Бенедиктов сошлись бы в плоскости одного сознания, одного психо-физического индивида. В противном случае весь этот механизм утрачивает всякий смысл.

Если Пушкин автоматизован для одного, а Бенедиктовым увлекается другой, то между автоматизацией и ощутимостью,

---

[1] „К вопросу о формальном методе“, стр. 15—16.

распределенными между двумя разными субъектами, сменяющими друг друга во времени, не может быть абсолютно никакой связи, как не может быть ее между тошнотой одного человека и чрезмерным объедением другого.

Подобные процессы принципиально неисторичны: они не могут выйти за пределы индивидуального организма. Между тем схему — „автоматизация — ощутимость" — формалисты кладут в основу своего объяснения исторического процесса смены литературных форм. Качественное своеобразие исторического — его принципиальная невместимость в пределы одной жизни индивидуального субъекта — этим принципиально игнорируется. История биологизуется и психологизируется.

К этим вопросам, касающимся истории литературы, мы еще вернемся в следующей главе, специально им посвященной. Здесь же нам важно установить лишь наличность примитивного психологизма в концепции формалистов. Отрешив произведение от идеологического кругозора, формалисты тем теснее связали его со случайными субъективными условиями восприятия. Одно было неизбежным следствием другого.

Формалистический отрыв произведения от реального социального общения.

Учение о произведении, как внеположной сознанию данности, имеет еще одну очень важную отрицательную сторону.

Пытаясь отрешить произведение от субъективной психики, формализм вместе с тем отрывает его и от объективного факта социального общения, благодаря чему художественное произведение превращается в бессмысленную вещь, аналогичную вещи в товарном фетишизме.

Всякое высказывание, в том числе и художественное произведение, является сообщением, совершенно неотделимым от общения. В то же время произведение никогда не является готовым сообщением, раз и навсегда данным.

Сообщаемое неотделимо от форм, способов и конкретных условий сообщения. Сообщение же само становится вместе со становящимся общением. Формалисты же в своей интерпретации молчаливо предполагают совершенно готовое и неподвижное общение и столь же неподвижное сообщение.

Схематически это можно выразить так: даны два члена общества A (автор) и B (читатель); социальные отношения между ними неизменны и неподвижны для данного момента; дано и некое готовое сообщение X, которое просто должно быть передано от A к B. В этом готовом сообщении X различается

„что“ („содержание“) и „как“ („форма“), причем для художественного слова характерна „установка на выражение“ („как“).

Приводимая нами схема сложилась еще в первый период развития формального метода, когда поэтическое произведение противопоставлялось жизненно-практическому, готовому и автоматизованному высказыванию. Произведение стало изнанкой такого высказывания.

Приведенная схема является в корне ложной.

На самом деле, отношения между А и В находятся в непрерывном изменении и становлении, и в самом процессе сообщения они и изменяются.

Нет и готового сообщения Х. Оно становится в процессе общения между А и В.

Далее, оно вовсе не передается от одного к другому, но оно строится между ними, как идеологический мост, строится в процессе их взаимодействия. И этот процесс обусловливает как тематическое единство становящегося произведения, так и форму его действительного осуществления; нельзя их разделить и разграничить, подобно, например, тому, как в луковице нельзя найти ядра, снимая одну за другой ее оболочки.

Если же мы выделим из этого живого объективного социального процесса готовые произведения-вещи, то мы окажемся перед абстракциями, которые сами по себе лишены какого бы то ни было движения, становления и взаимодействия.

Тем не менее формалисты пытаются наделить эти абстракции какой-то жизнью, заставляя их действовать друг на друга, обусловливать друг друга.

В действительное реальное соприкосновение между собой произведения могут вступать только в социальном общении, как его неотрывные моменты. Это взаимодействие совершенно не нуждается в опосредствовании субъективными сознаниями, так как и эти последние вне своего материального обнаружения в объективном общении не даны. Соприкасаются не произведения, а люди, но соприкасаются через медиум произведений и этим приводят и их в отраженные взаимоотношения.

Формалисты делают произведение внеположным не субъективной психике, но взаимоотношению и взаимодействию общающихся людей, между которыми произведение строится

(„творится“) и между которыми в процессе их исторической смены оно продолжает жить. Каждый элемент произведения можно уподобить нити, протянутой между людьми. Произведение в целом — это сеть таких нитей, создающая сложное и дифференцированное социальное взаимодействие приобщающихся ему людей.

Находящееся между людьми идеологическое высказывание, следовательно, и поэтическое произведение, прежде всего зависит от ближайших взаимоотношений между ними, от ближайших форм их социальной сопоставленности или противопоставленности. Эти непосредственные и индивидуализованные взаимоотношения определяют наиболее изменчивые и индивидуальные моменты высказывания, его экспрессивные интонации, индивидуальный выбор слов и словосочетаний и пр.

Далее, высказывание в своих более типических и существенных моментах определяется константными и более общими взаимоотношениями говорящих, как представителей определенных социальных групп и интересов, в последнем счете — классов.

Эти взаимоотношения в своих наиболее глубоких пластах могут лежать вне субъективного сознания говорящих и тем не менее определять глубокие структурные моменты их высказываний.

Вне этих форм организованного взаимоотношения людей, между которыми находится произведение, как идеологическое тело их общения, оно не может быть понято и изучено ни в одной из своих функций.

Дело не в субъективной психике говорящих или художественно творящих, дело не в том, что они думают, переживают, хотят дело в том, чего требует от них объективная социальная логика их взаимоотношений. Этой логикой определены в последнем счете и самые переживания („внутренняя речь“) людей. Эти переживания являются только другим, менее существенным идеологическим преломлением той же объективной логики организованных социальных взаимоотношений.

Формалисты отрывают произведение от взаимодействия людей, моментом которого оно является. Этим самым они разрушают и все существенные связи. Они соотносят произведение с каким-то внеисторическим, не меняющимся человеком, требующим лишь периодически замены автоматизованного

ощутимым. За произведением воспринимающий не чувствует другого человека, других людей, врагов и друзей; он чувствует только вещь, точнее — свое пустое ощущение, возбужденное в нем этой вещью.

Диалектика „внешнего“ и „внутреннего“.

Становление общения обусловливает становление всех сторон литературы и каждого отдельного произведения, — в процессе его творчества и восприятия. С другой стороны, и становление общения диалектически обусловливается становлением литературы, как одним из своих факторов. В процессе этого становления меняются вовсе не комбинации элементов произведения, остающихся тождественными себе, а меняются сами эти элементы, меняются и их сочетания, меняется все целое.

Понять это становление литературы и отдельного произведения можно только в целом идеологического кругозора. По мере того, как мы отрешаем от него произведение, оно становится внутренне неподвижным, мертвым.

Идеологический кругозор, как мы знаем, непрерывно становится. И это становление, как и всякое становление, диалектично. Поэтому в каждый данный момент этого становления мы обнаруживаем конфликты и внутренние противоречия в идеологическом кругозоре.

В эти конфликты и противоречия вовлечено и художественное произведение. Одни элементы идеологической среды оно впитывает в себя, проникается ими; от других отталкивается, как от внешних ему. Поэтому „внешнее“ и „внутреннее“ в процессе истории диалектически меняются местами, не оставаясь, конечно, при этом вполне тождественными. То, что сегодня является внеположным литературе, внелитературной действительностью, завтра может войти в литературу как ее внутренний конструктивный фактор. То же, что сегодня было литературным, может оказаться внелитературной действительностью завтра.

Что быт становится литературой, а литература может стать бытом — знают и сами формалисты. Знают они также, что литература не перестает быть при этом литературой, и быт не перестает оставаться бытом, что своеобразие этих областей при таком перемещении полностью сохраняется.

Вот что говорит об этом Тынянов.

„Там, где быт входит в литературу, он становится сам

литературой, и как литературный факт должен расцениваться. Любопытно проследить значение художественного быта в эпохи литературных переломов и революций, когда линия литературы, всеми признанная, господствующая, расползается, исчерпывается, — а другое направление еще не нащупано. В такие периоды художественный быт сам становится временно литературой, занимает ее место. Когда падала высокая линия Ломоносова, — в эпоху Карамзина литературным фактом стали мелочи домашнего литературного обихода, — дружеская переписка, мимолетная шутка. Но ведь вся суть явления здесь именно была та, что факт быта был возведен в степень литературного факта! В эпоху господства высоких жанров — та же домашняя переписка была только фактом быта, — не имевшим прямого отношения к литературе“. [1]

К сожалению, формалисты толкуют взаимоотношения литературы с внелитературной действительностью, в данном случае — с литературным бытом, как одностороннее поглощение одного другим. Признавая, что быт может войти в литературу, может быть „возведен в степень литературного факта“, они полагают, что он тем самым перестает быть бытом, что свое литературно-конструктивное значение он приобретает за счет своего бытового значения; это же последнее — аннулируется.

На самом деле здесь вовсе не происходит замещения одного значения другим, а накладывание одного значения на другое, конечно, не механическое. К бытовому значению факта прибавляется конструктивно-литературное значение. Если бы факт не имел бытового значения или утрачивал бы его, входя в литературу, то он был бы не интересен и бесполезен для литературы.

То же самое справедливо и для всех других внелитературных явлений. Философская идея, входя в литературу из философии или из литературы в философию (так многие идеи Достоевского проникли в русскую философию), не утрачивает своей идеологической сущности в процессе этого блуждания. Но и тогда, когда данный бытовой факт или данная идея находятся вне литературы, между ними и литературой осуществляется активное и существенное взаимодействие. Ведь если

---

[1] „Проблема стихотворного языка“, стр. 123.

данный факт быта остается вне литературы, то в самой литературе наличен другой факт быта, находящийся в каком-то взаимоотношении (например, противоречия) с первым. Но и помимо этого сама литература, как таковая, ориентирована как по отношению к быту в его целом, так и по отношению к данному быту.

Когда литература ощущает какие-либо социальные факторы и социальные требования как внешние ей, как чуждые ее природе, то из этого менее всего можно сделать вывод, что социальный фактор, как таковой, чужд литературе. На самом деле социальный фактор является подлинным внешним фактором лишь тогда, когда ему в самой литературе противостоит другой социальный же фактор, но иной классовой ориентации.

Противоборствует данному социальному фактору не природа литературы, а другой, враждебный социальный фактор, ставший внутренним фактором литературы данного периода.

Эта борьба двух социальных ориентаций облекается в различные формы, вроде провозглашения „искусства для искусства", „автономной природы искусства", „эстетической условности всякого искусства" и т. п. В основе всех этих теорий лежит реальный факт противоречия данного искусства данным социальным условиям. Но внутренняя социальная природа искусства проявляется в этих построениях не менее ярко, чем в случаях прямой и согласной связи искусства с социальными требованиями эпохи. Диалектическое понимание „внешнего" и „внутреннего" литературы и внелитературной действительности (идеологической и иной) является обязательным условием для построения подлинной марксистской истории литературы.

Проблема художественной условности.

Здесь необходимо остановиться хотя бы вкратце на понятии „художественной условности".

Это понятие очень распространено в искусствоведении и литературоведении. Им часто пользуются и формалисты.

Этому понятию соответствует некоторое реальное явление в самом искусстве. Иногда, действительно, вводимый в художественную конструкцию идеологический материал становится в ней условным. Такова особенность известных школ, направлений или отдельных индивидуальных художников. Но распространять эту особенность на все искусство совершенно недопустимо.

Характерно, что там, где та или другая идеологическая ценность становится в искусстве условной, она является для представителей данного направления условной и вне искусства. Условным становится материал обычно перед самой его сменой, т. е., в конце жизни того или иного направления, в большинстве случаев — уже в руках эпигонов. Так, идеологический материал, введенный классиками, становится условным лишь в эпоху разложения классицизма. То же справедливо и для романтизма. Идеологический материал, введенный нашими символистами, принимается ими всерьез и в искусстве, и в жизни, и в философии. Он становится условным у акмеистов. Но так как нового материала, нового идеологического пафоса жизнь не давала, то на почве акмеизма рождается учение о принципиальной условности художественного материала, правда, в умеренной форме; пафос еще не заглох окончательно.

Этот процесс и отражается в литературе. Материал перестает отрицаться вовсе не потому, что он автоматизовался в художественной конструкции по психотехническим причинам, а потому, что он перестал быть актуальным в идеологическом кругозоре, а, следовательно, и в социальноэкономических условиях данной эпохи. Если же он актуален, то никакое повторение ему не страшно.

Если бы формалисты, занимаясь выяснением психо-технических условий восприятия, обратились к действительной психотехнике, то нашли бы в ней такое элементарное положение: чем живее и существеннее интерес к предмету, тем отчетливее и полнее его ви́дение и ощущение.

Когда материал, утративший свою полновесность в идеологическом кругозоре, входит в искусство, то недостаточность его прямой идеологической актуальности должна компенсироваться как-то иным путем. Эта компенсация достигается обычно более напряженной и широкой ориентацией данного материала в чисто литературном контексте. Вокруг данного материала сгущаются всевозможные чисто художественные реминисценции других литературных произведений, направлений, школ, эпох. Материал обрастает чисто художественными ассоциациями, отзвуками, намеками. Его литературность вследствие этого ощущается особенно остро.

Эта напряженнейшая ориентация идеологически ослаблен-

ного материала в литературном контексте может развиваться в двух направлениях. Художник может итти положительным путем, подбирая созвучия данного материала с другими литературными произведениями путем положительных реминисценций и ассоциаций. Но он может стремиться создавать ощущения отличий, так называемые „дифференциальные ощущения“.[1]

Оба направления ведут к одной и той же цели: к более прочному укоренению данного материала в чисто литературном контексте в связи с общим расширением этого контекста. Идеологически ослабленный материал, компенсированный таким путем, становится условным.

Правда, эта условность несколько отличается от плоской эпигонской условности. Ведь здесь имеет место попытка как-то оживить идеологический пафос материала, усилить его акценты путем обращения к прошлому литературы, путем изменения и обновления его контекста, между тем как эпигонская условность является результатом простого воспроизведения литературных штампов с идеологически отмершим материалом.

От случаев обновления материала путем намеренного создания дифференциальных ощущений следует строго отличать те случаи, когда эти дифференциальные ощущения, возникающие в сознании тех или иных читательских групп, совсем не входят в замысел художника или служат иным целям. Так, сентименталисты совсем не стремились создать дифференциальные ощущения в отношении к классицизму, если же и создавали их иногда художественно намеренно, то в целях враждебного противоположения классицизму — не только литературного, но и общеидеологического. Материал сентименталистов обладал полновесной идеологической актуальностью и не нуждался в особых художественных реминисценциях отрицательного направления.

Формалисты обычно не различают этих случаев, да и не могут их различить, оставаясь верными себе и своей теории, отрицающей идеологическую существенность материала.

Ценностный центр идеологического кругозора эпохи, как основная тема литературы.

Остается рассмотреть еще один вопрос, связанный с учением формалистов о произведении как данности, внеположной сознанию.

---

[1] Термин Бродера Христиансена.

Изолируя произведение, замыкая его со всех сторон от идеологического кругозора, они закрывают себе доступ к одной очень важной особенности литературного материала.

Художник ищет такой материал, который лежал бы в точке пересечения нескольких идеологических рядов. Материал ощущается тем острее, чем больше идеологических путей скрещивается в нем, чем многообразнее задеваемые им идеологические интересы.

Каждая эпоха имеет свой ценностный центр в идеологическом кругозоре, к которому как бы сходятся все пути и устремления идеологического творчества. Именно этот ценностный центр становится основной темой или, точнее, основным комплексом тем литературы данной эпохи. А такие тематические доминанты связаны, как мы знаем, с определенным репертуаром жанров.

Главенствующие темы каждой литературной эпохи всегда бывают темами, проходящими через все сферы идеологического творчества. И на этом фоне актуального проблемного единства всех областей идеологии особенно отчетливо выступает своеобразие каждой из этих областей.

Искусство, ориентируясь на общий ценностный центр идеологического кругозора эпохи, не только не утрачивает вследствие этого своей специфичности и своеобразия, но, наоборот, тут только его и обнаруживает в полной силе. Задача художественного завершения исторически актуального — самая трудная задача, а разрешение ее — самое большое торжество искусства.

Что уже утратило свою историческую актуальность, что уже завершено или, точнее, отменено самой историей, то завершить нетрудно, но это завершение и не будет ощущаться. Поэтому то, если художник берет исторический материал, он идеологически актуализует его ценностной связью с современностью.

Если такой связи нельзя нащупать, то данный исторический материал не может стать предметом художественного завершения. Ведь если тематическое единство можно отодвинуть в какую угодно даль и давность, то развертывание реального тела произведения совершается в условиях социального общения современности. Слить даль и давность с современностью силою всепроникающей социальной оценки —

и является задачей художественной структуры всякого исторического жанра.

Резюмируем:

Утверждая литературное произведение как внеположную сознанию данность, формалисты очистили его вовсе не от субъективности и случайности индивидуальных ощущений. Нет, они оторвали его от всех тех сфер, в которых произведение становится исторически действительным и объективным,—от единства идеологического кругозора, от объективной действительности социального общения и от исторической актуальности современной произведению эпохи.

В результате произведение замыкается в безысходный круг субъективного изживания пустых ощущений. Этим самым участники художественного творчества и восприятия утрачивают свою историчность и превращаются в каких-то психофизиологических особей, в какие-то ощущающие аппараты.

Все это учение, являющееся неизбежным следствием формалистической поэтики, предопределяет полную бесплодность формалистической истории литературы.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ФОРМАЛИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

Формалистическая концепция историко-литературной смены.

Концепция историко-литературного развития у формалистов всецело вытекает из разобранной нами теории произведения, как внеположной сознанию данности, и из их учения о художественном восприятии.

Историко-литературный ряд, как ряд художественных произведений и их конструктивных элементов, рассматривается формалистами совершенно независимо от всех других идеологических рядов и социально-экономического развития. Формалисты пытаются раскрыть внутреннюю имманентную закономерность развития форм внутри чистого и замкнутого литературного ряда.

От произведения к произведению, от стиля к стилю, от школы к школе, от одной конструктивной доминанты к другой, минуя все внелитературные инстанции и силы, идет непрерывный и необходимый в себе путь историко-литературного развития. Что бы ни происходило в мире, какие бы экономические, социальные и общеидеологические перемены и перевороты в нем не совершались, литературный ряд с железною внутреннею необходимостью переходит от одного звена своего развития к другому, игнорируя все окружающее.

Этот ряд может оборваться, может сместиться под влиянием внешних ему факторов. Внелитературная действительность может затормозить его развитие, но, по теории формализма, внутренней логики этого развития она изменить не может и не может внести в эту логику ни единого нового и существенного содержательного момента. Самой категории взаимодействия формалисты не знают. В лучшем случае они знают лишь частичное взаимодействие между одновременными

линиями внутри самого литературного ряда. Они знают лишь эволюционное следование одного этапа за другим.

Однако, представление формалистов о характере самой смены звеньев цепи исторического развития литературы резко отлично от обычных представлений об эволюции. Никакой преемственной связи в точном и строгом смысле между предшествующим и последующим звеном нет. Последующее вовсе не вытекает из предшествующего как дальнейшее развитие, дальнейшее развертывание и усложнение заложенных в в нем потенций, как это происходит в естественно-научной эволюции.

Строго говоря, процесс историко-литературного развития, как его понимают формалисты, нельзя назвать эволюцией или развитием, не создавая двусмыслицы. Формалисты мыслят смену как подчиненную определенному закону, но отнюдь не эволюционную смену.

„История литературы, — говорит В. Шкловский, — движется вперед по прерывистой, переломной линии“. Это объясняется тем, что наследование литературных школ и направлений идет „не от отца к сыну, а от дяди к племяннику“. Происходит то, что формалисты называют „канонизацией младшей линии“.

Это учение об историко-литературной смене сложилось раз и навсегда на рубеже первого и второго периодов развития формализма. Первую законченную формулировку его дал Шкловский в своей книжке „Розанов“ („Опояз“, 1921 г.). Данная им формула в дальнейшем подверглась известным дополнениям, детализации, была глубже обоснована, но сущность ее осталась и продолжает жить как основа историко-литературных работ всех формалистов до настоящего времени. В виду исторической и теоретической важности первоначальных формулировок В. Шкловского, мы приведем их полностью.

„В каждую литературную эпоху, — говорит он, — существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизованный гребень. Другие существуют не канонизованно, а глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с

рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина.

„Пушкинская традиция не продолжалась за ним, т. е. произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остро даровитых детей у гениев.

„Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеощутимым. Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизует темы и темпы „цыганского романса“, а Чехов вводит „Будильник“ в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса.

„Но конечно, это только аналогия. Побежденная „линия“ не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли“. [1]

Каковы предпосылки этой концепции?

Психо-физиологическая предпосылка историко-литературного развития.

Основная предпосылка — закон „автоматизации — ощутимости“.

Допустим, что такой психо-физиологический закон (иначе его нельзя определить), как его понимают формалисты, действительно существует. Допустим даже, что он пригоден для объяснения литературных явлений. И все же этот закон никак не обоснован и не объясняет той смены литературных школ, которую изображает Шкловский.

В самом деле, ведь мы уже знаем, что этот закон может иметь применение лишь в пределах одной жизни индивидуального организма. Следовательно, переход от старой формы к

---

[1] „Теория прозы“, стр. 163.

новой форме, от автоматизации к ощутимости должен совершаться в пределах одного поколения и притом именно для данного поколения, т. е. старая форма должна автоматизоваться для отца, и для отца же максимально ощутимой и, следовательно, художественно оправданной должна быть и сменяющая ее новая форма.

Но в таком случае закон „автоматизации — ощутимости“ может обосновать и объяснить лишь историческую одновременность старой и новой формы, т. е. сосуществование старшей и младшей линии, но вовсе не их смену.

Для этой смены необходимо, чтобы следующее поколение — поколение детей — примкнуло к младшей линии и ощущало ее формы острее, чем поколение отцов. Но для этого, согласно закону „автоматизации — ощутимости“, нет абсолютно никаких оснований. Поколение детей оказывается в положении Буриданова осла между старшей и младшей линией. Психологические предпосылки ощутимости одной и другой у них совершенно одни и те же, и только случайный толчок может привести в движение Буриданова осла, направив его в ту или другую сторону. Поэтому совершенно одинаково может произойти как канонизация младшей линии, так и дальнейшее благоденствие канонизованной старшей.

Можно было бы сделать такое предположение. Старая форма более автоматизована именно для поколения детей потому, что они на ней воспитываются, что она для них является школьной формой хрестоматий, что для них это какая-то „преднайденная“ форма.

Такое предположение, однако, совершенно неверно.

В школьном обучении и в хрестоматиях сосуществуют так называемые „классические образцы“. Литература школы — это в большинстве случаев особый органический мир, не совпадающий с миром ни одного из существующих в истории литературы данного народа художественных направлений. Никогда дети не воспитываются на той литературе, которой активно живут их отцы. Школа в огромном большинстве случаев отгораживается от современной литературы.

Современная же литература по отношению к школьникам является литературой отцов. „Преднаходимая литература“, — литература образования, воспитания и роста индивида — особая и очень важная историко-литературная категория, в корне

отличная от таких категорий, как „художественное направление“, „художественная школа“, „художественный вкус“. „Преднаходимая литература“ отчасти совпадает с категорией „классиков“ (в ненаправленческом смысле этого слова). В нашей преднаходимой литературе сожительствует Пушкин с Некрасовым, проза Пушкина с Тургеневым, Тургенев с Толстым и т. п.

Художественное направление или школа начинают ощущаться как определенная художественная реальность сравнительно поздно, уже почти сложившимся человеком. Тогда он встречается одинаково как со старшей, так и с младшей линией, и закон „автоматизации — ощутимости“ не создает абсолютно никаких предпосылок для предпочтения одной из них другой. Действительные предпосылки этого выбора, конечно, совершенно иные.

Таким образом, как раз исторической смены одного направления другим формалисты и не могут объяснить с точки зрения своей предпосылки.

Это вполне понятно. Какой бы то ни было психо-физиологический закон не может быть положен в основу исторических объяснений и истолкований. Истории-то как раз он и не объяснит и не истолкует.

Схема литературной эволюции.

Но в рассуждениях Шкловского имеется еще одно в высшей степени типическое для формализма предположение.

Младшая линия в большинстве случаев является не чем-то абсолютно новым, а предшественницей данной канонизованной линии, т. е. старшей линией предыдущего периода. Так при Пушкине продолжает существовать Державинская традиция в стихах Кюхельбекера. Так прямой наследник XVIII века — Толстой создает новый роман.

Правда, формалисты допускают существование и последующую канонизацию таких младших линий, которые являются новыми и впервые созданными, но формалистической схемой это совсем не требуется. С точки зрения одной этой схемы такая новизна является случайной и необъяснимой. Требованиями имманентного развития литературы она не вызывается.

Очень характерно следующее заявление Эйхенбаума:

„Создание новых художественных форм есть акт не изображения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов. Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, который должен

был явиться выходом из создавшегося после 20-х годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов Пушкинской эпохи".[1]

Действительно, изобретение новых форм совершенно не требуется формалистическим законом имманентного развития литературы.

Формалистическая схема нуждается в существовании только двух взаимно контрастирующих художественных направлений, скажем, Державинской и Пушкинской традиции, — допустим, что они находятся в отношении, требуемого теорией, взаимного контраста. Державинскую традицию сменяет Пушкинская. Державинская традиция становится младшей линией. Через известный промежуток времени Державинская традиция сменяет Пушкинскую, которая переходит теперь на положение младшей линии. Этот процесс может продолжаться до бесконечности. Ни в каких новых формах нужды не встречается. Если они придут, то по причинам совершенно случайным с точки зрения самого литературного развития.

Как ни нелепо это perpetuum mobile, состоящее из двух направлений, формалисты упорно стремятся проводить его по возможности в чистом виде, очень неохотно допуская появление новых форм, хотя обойтись без этого они, конечно, не могут, особенно потому, что и комбинировать-то приходится не два, а несколько направлений.

Далее, с точки зрения формалистической схемы совершенно случайным является порядок следования элементов схемы.

Конечно, если первой канонизованной оказалась Державинская традиция, то за ней должна следовать Пушкинская традиция. Но с точки зрения самой схемы могло бы быть и наоборот — сначала Пушкинская, потом Державинская. Приуроченность Державинского направления к XVIII веку, а Пушкинского к началу XIX, с точки зрения самой схемы, является совершенно случайным.

Чтобы объяснить необходимость этой связи с эпохой, необходимо выйти за пределы чисто литературного ряда. В самом литературном ряду элементы переставимы: как их ни перемещай, они однинаково будут контрастировать друг с другом.

---

[1] „Лермонтов", стр. 12.

Прибавим еще раз: вся эта схема предполагает существование одного индивида, для которого Державинская традиция и сменяется Пушкинской. Если он умрет, то может опять повториться Пушкинская, — сыну его все равно. Конечно, этот предполагаемый индивид может существовать в бесконечном количестве экземпляров; современников — представителей одного поколения может существовать очень много. Но современники не составляют исторического человечества.

Мы нисколько не утрируем формалистическую схему литературной эволюции; мы только придаем ей логическую отчетливость. В работах самих формалистов она наполняется пригнанным к ней историческим материалом, который при поверхностном взгляде несколько заслоняет ее нелепость.

Всякая схема, как бы она ни была неправильна, всегда позволяет привлечь и упорядочить интересный сам по себе исторический материал. Но при неверной схеме упорядоченье не будет соответствовать действительности и может дать о ней только ложное представление. Кроме того, отобран будет несущественный материал, а если существенный, то вопреки схеме и по случайным обстоятельствам.

Впрочем, формалисты не боятся последовательности и достаточно отчетливо сами формулируют свою схему, как, например, в приведенных заявлениях Шкловского.[1]

Отсутствие действительного понимания эволюции в формалистическом учении.

Мы уже говорили, что термин „эволюция“ неприложим к теории формалистов.

Действительно, можно ли назвать данную схему смены направлений имманентной литературной эволюцией? — Конечно нет. В предшествующей форме не содержится никаких потенций последующей формы, никаких намеков или указаний на нее.

Контрастирующих форм, удовлетворяющих закону „автоматизации — ощутимости“, может быть сколько угодно. Поэтому предшествующая форма нисколько не предполагает последующую. Потому-то и возможно, что этой последующей контрастирующей формой окажется какая-нибудь уже бывшая до нее в историческом развитии форма.

Если бы Державинская традиция предопределяла Пушкинскую, то она не могла бы явиться снова после Пушкинской,

---

[1] Более новые формулировки Тынянова мы приводим ниже.

и обратно — Пушкинская традиция не может предопределять Державинскую, бывшую до нее. Таким образом, по формалистической концепции между сменяющимися в истории литературы формами нет никакого отношения эволюционного характера, как бы широко мы ни понимали слова „эволюция" и развитие.

Чрезвычайно отчетливо следующее декларативное утверждение Тынянова в его очень важной для понимания современного формализма программной статье „О литературном факте":

„Строя „твердое", „онтологическое" определение литературы, как „сущности", историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой „сущности". Получалась стройная картина: „Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова". Недвусмысленные отзывы Пушкина о своих мнимых предках — (Державин — „чудак, который не знал русской грамоты", Ломоносов — „имел вредное влияние на словесность") — ускользали. Ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только сместив его оду; что Пушкин наследовал большой форме XVIII века, сделав большой формой мелочь карамзинистов; что все они и могут-то наследовать своим предшественникам только потому, что смещали их стиль, смещали их жанры. Ускользало то, что каждое новое явление смены необычайно сложно по составу; что говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, — принцип которой — борьба и смена". [1]

Борьба и смена вовсе не являются принципом эволюции.

Борьба, правда, возможна в пределах эволюции, но сама она еще не делает эволюции. Бороться могут параллельные, эволюционно не связанные между собой, явления.

Что же касается до смены, то вопрос именно в том — какого рода эта смена — эволюционная ли она или иная, например, механически-каузальная или вообще случайная смена во времени двух явлений, никак между собой не связанных или, наконец, смена явлений, связанных лишь с точки зрения, для

---

[1] „Леф" 1924 г., № 2/6, стр. 104.

них посторонней и случайной. Так, например, в сознании человека по каким-нибудь интимным ассоциациям могут связаться два явления, ничего общего друг с другом не имеющие.

Итак, ни смена, ни борьба эволюции не обосновывают. Показать, что два явления борятся и сменяют друг друга — совсем еще не значит показать, что они находятся в эволюционной связи. Для того, чтобы обнаружить эволюционную связь, нужно показать нечто совсем другое: нужно показать, что два явления существенно связаны между собой, и одно — предшествующее существенно и необходимо определяет другое — последующее.

Этого-то как раз Тынянов и не показывает. Напротив, он стремится показать, что эволюции в литературе вовсе нет, а господствует совершенно другой тип смены. А затем, совершенно не критически и вопреки всякой логике, называет эту смену эволюцией.

Затем непонятно, почему Тынянов полагает, что преемственность должна быть непременно мирной. Может быть отнюдь не мирная преемственность, и все же преемственность. Более того, в известной степени немирной является всякая преемственность. Диалектическая связь тоже может быть названа преемственностью (в применении к определенным явлениям), но она — отнюдь не мирная связь. Диалектическое отрицание рождается и зреет в лоне самого отрицаемого. Так социализм зреет в лоне капитализма. Явление само с необходимостью подготовляет свое собственное отрицание, рождает его из себя. Если же отрицание является извне, то оно не есть диалектическое отрицание.

Тынянов не показал и не стремится показать, что Державинское смещение Ломоносовской оды было подготовлено внутри самой Ломоносовской оды, что сама Ломоносовская ода по собственной внутренней необходимости подготовляла это смещение, что в ней самой накоплялись те противоречия, которые с необходимостью взорвали ее и создали на ее месте качественно новое образование — Державинскую оду.

Мы, конечно, не утверждаем здесь, что такая диалектическая преемственность действительно существовала между Ломоносовской и Державинской одой; мы оставляем этот вопрос открытым. Но если бы Тынянов показал это, то он получил бы право говорить об эволюции, именно диалектической

эволюции. Однако Тынянов и другие формалисты не только не делают этого, но и не хотят и не могут этого сделать.

Такое понимание непримиримо с основою их концепции. Ведь тогда не могло бы быть речи об обратимости исторического ряда. Кроме того, нужно было бы показать из самой данной литературной формы необходимость ее смещения. Но это для формализма „свыше сил".

Закон „автоматизации — ощутимости" как основа формализма.

Литературная эволюция, как ее понимают формалисты, отнюдь не является имманентно-литературной.

Ведь переход от одной формы к другой диктуется, по их теории, вовсе не специфической природой литературы, а психическим законом „автоматизации — ощутимости", законом самого общего характера, который ничем не связан с специфической природой литературы.

Державин смещает Ломоносовскую оду вовсе не потому, что этого смещения требовало дальнейшее развитие самой сущности оды; нет — смещение совершилось потому, что высокая ода автоматизовалась для Державина и его современников. Снижение явилось результатом этой психологической автоматизованности.

„При анализе литературной эволюции, — говорит Тынянов, — мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции — диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции". [1]

Очень жаль, что в это рассуждение Тынянов вводит слово „диалектический": оно здесь совершенно не к месту. Все перечисленные Тыняновым этапы эволюции не являются ни этапами эволюции вообще, ни этапами литературной эволюции.

В самом деле, по Тынянову, противоположный конструктивный принцип „намечается по отношению к автоматизованному принципу конструкции". Следовательно, „автоматизация" данной художественной конструкции и порождает ее отрицание. Но отсюда с необходимостью вытекает, что это отрицание отнюдь не касается внутреннего существа данной

[1] „О литературном факте", стр. 108.

конструкции и совсем не этим существом порождается. Ведь „автоматизованность“ не входит в литературную конструкцию, как ее момент, не входит в нее и „ощутимость“.

В литературу мы должны включить адэкватное ей художественное восприятие: ведь вне его литература превратилась бы в природную вещь. Но это включаемое в данную художественную конструкцию восприятие ее так же индивидуально и содержательно, как и сама конструкция, и вполне отвечает своеобразию ее. Восприятие оды Ломоносова качественно иное, чем восприятие оды Державина.

Восприятие овладевает внутренним имманентным своеобразием художественной структуры, тою ценностью, которая реализуется с ее помощью.

Этого совершенно нельзя сказать про автоматизацию и ощутимость. Автоматизация и ощутимость совершенно одни и те же, относятся ли они к оде Ломоносова или к оде Державина, а какая ода будет автоматизована и какая будет ощущаться—это всецело зависит от того, кто и когда будет их ощущать. Автоматизация и ощутимость одинаково адэкватны любому данному произведению или, точнее, одинаково не касаются его собственного внутреннего своеобразия, характеризуя лишь нечто абсолютно вне произведения лежащее—случайное субъективное состояние воспринимающего.

Если одно и то же произведение сегодня может ощущаться завтра же автоматизуется или одновременно для одних автоматизовано, а другими ощущается, то ощутимость и автоматизацию нельзя никак относить к внутренним признакам данного произведения, как нельзя к ним относить тугоухость слушателей, их сонливость или, наоборот, острую возбужденность.

Дело обстояло бы иначе, если бы формалисты приводили ощутимость и автоматизацию в связь с общеидеологическими и социально-экономическими условиями эпохи. Правда, и тогда ощутимость и автоматизация сами по себе были бы лишь сопутствующими явлениями. Работа историка сводилась бы к тому, чтобы показать действительное несоответствие данной конструкции конкретным содержательным условиям эпохи или, наоборот, пришлось бы показать действительную историческую актуальность данного произведения в целом исторического кругозора. Следовательно, и при этом условии

ощутимость и автоматизация оставались бы понятиями формальными и пустыми.

Но они во всяком случае были бы переведены из категории психо-физиологической в категорию историческую. Такое понимание, однако, совершенно чуждо учению формалистов.

Далее, автоматизация и ощутимость распространяются не только на литературные произведения, но и на любые предметы и явления. Ощутимость — это conditio sine qua non всякого осмысленного понимания, не только какого бы то ни было идеологического явления, но и природного. Но именно как conditio sine qua, ощутимость совершенно не касается содержания того, что будет понято. Такие общие элементарные условия можно раз и навсегда вывести за скобки.

Итак, ни автоматизацию, ни ощутимость нельзя считать признаками художественной конструкции, как таковой, ее имманентными характеристиками. Следовательно, первый этап Тыняновской эволюции никакого отношения к становлению литературы не имеет. Здесь лишь одна конструкция сменяет другую в плане внеисторического ощущающего субъективного сознания. В этом плане конструкции соприкасаются, и вывести из этого внеисторического и случайного соприкосновения действительную эволюцию самой литературы, конечно, никак нельзя.

Так же внеисторичен и, с точки зрения своеобразия самой литературы, случаен и второй этап Тыняновской эволюции, на котором конструктивный принцип ищет легчайшего приложения. Понятие „легчайшего" столь же относительно и столь же психо-технично, как и понятие ощутимости.

Третий этап касается распространения уже созданного, готового явления в пределах настоящего времени. К истории и эволюции он также не имеет никакого отношения.

Четвертый этап возвращает нас к началу всей „эволюции". И конечно, на этом этапе в полном согласии с требованиями Тыняновской эволюционной схемы может вернуться предшествующее данному звено эволюции, т. е. эта эволюция может остаться при двух только звеньях.

Понять на основе данной Тыняновым эволюционной схемы необходимость или хотя бы только возможность появления совершенно нового третьего звена никак нельзя. Если в литературе уже наличны два взаимно контрастирующие друг

другу направления, то никаких творческих импульсов к созданию третьего направления изнутри самой литературы, как ее понимают формалисты, родиться не может. Только чуждое вмешательство внелитературной действительности может привести к такому созданию.

Удивительно, что сами формалисты совершенно не замечают элементарной и грубой психологической основы всех своих построений. Ведь они даже не маскируют этой основы: термины „ощутимость" и „автоматизация" они на каждом шагу вводят в свои формулы. Элементарная методологическая чуткость должна была бы обратить их внимание на психо-физиологический характер самих терминов и того смысла, который влагается в них.

Тем более поразительны такие заявления формалистов, как следующее заявление Эйхенбаума. Критикуя марксистов и в частности Троцкого, он говорит:

„Ведь иногда остается даже неясным, как квалифицировать данное явление культуры — отвечающим социально-политическим потребностям момента или нет. Так не только в искусстве, но даже в науке Троцкий сам указывает, что вопрос о том, примирима ли с материализмом теория относительности Эйнштейна или нет, не ясен и не решен, как и подобный же вопрос о психоаналитической теории Фрейда. Если так, то остается вопросом — плодотворно ли еще более сложные, по их связи с общественностью, факты искусства (ведь кроме литературы есть еще музыка, живопись, архитектура, балет) рассматривать с точки зрения их соответствия схемам социально-экономической теории? Не исчезает ли при этом все конкретное, все специфическое? Не получается ли вместо действительной эволюции простой психологический генезис, который ничего не объясняет". [1]

Но что же дает формалистическая схема эволюции, как не простой психологический генезис новой формы из психофизиологических условий восприятия?

Марксизм все время оперирует историческими категориями. Для этих категорий нет почвы в учении формалистов. Критические замечания Эйхенбаума, направленные против марксизма и фрейдизма, справедливы лишь по отношению к фрей-

---

[1] „Литература", стр. 285.

дизму. Но более всего они справедливы по отношению к самому формальному методу.

Нужно сказать, что психологиситические предпосылки формализма очень глубоко заложены в самых основах их теории. Ревизия и отказ от этих предпосылок должен привести к полному крушению всего построения формалистов.

Идеологический материал в истории литературы.

Формалистическая схема литературного развития в применении к идеологическому материалу, вводимому в художественную конструкцию, приводит к не менее парадоксальным выводам: новизна этого идеологического материала не только не нужна, но просто вредна для имманентного развития литературы.

В самом деле, новизна материала может ослабить ощутимость противоположения данного литературного направления предшествующему. Он свяжет произведение с эпохой, с внелитературной действительностью и будет отвлекать внимание в сторону этой действительности.

Поэтому в своих историко-литературных работах формалисты особенно тщательно вытравляют всякую прямую идеологичность материала. Ведь если материал актуален сам по себе в окружающей современности, то ввод его в произведение очень трудно мотивировать задачами данного противоположения предшествующему направлению, сохраняя хотя бы тень правдоподобия. До каких крайностей может доходить иногда эта тенденция формалистов упразднять непосредственную идеологическую значимость материала, свидетельствует, например, следующее утверждение Эйхенбаума в его книге „Молодой Толстой". Приведя из дневника молодости Л. Н. Толстого составленную им в 1847 году программу жизни в деревне, Эйхенбаум приходит к следующему совершенно неожиданному выводу:

„Ясно (!), что это — не действительная, серьезная программа реальных занятий, а скорее — программа как прием, как самоцель. [1]

„Приводим первые пункты этой „программы-приема":

„Какая будет цель моей жизни в деревне в продолжение двух лет? 1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экзамена в университете; 2) Изучить прак-

---

[1] „Молодой Толстой", стр. 19.

тическую медицину и часть теоретической; 3) Изучить языки: французский, русский, немецкий, английский, итальянский и латинский".[1]

С таким же правом можно назвать календарем-приемом настольный календарь любого человека, потому что человек может иногда жить не по календарю. Более того, и уход Толстого из дому мы должны рассматривать как прием, органически связанный со всей художественной манерой Толстого.

Статья Эйхенбаума о Некрасове также главною своей целью ставит выключение социально-идеологической значимости Некрасовых тем. Так, обращение Некрасова к народным темам объясняется следующим образом:

„Совершенно естественно, что при своем полемическом отношении к канонизованным в литературе жанрам и стиховым формам Некрасов должен был обратиться к фольклору. Это неизменный источник обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами. Так и в наши дни — частушка использована Маяковским".[2]

Принципиальное обновление материала ради него самого формалистами не допускается.

Логизм и аналитичность художественного восприятия в концепции формалистов.

Здесь необходимо обратить внимание еще на одну черту формалистического учения о художественном восприятии, которая особенно отчетливо обнаруживается в их историко-литературных работах.

Восприятие и созерцательское и творческое сводится ими к актам сопоставления, сравнения, различения и противопоставления, т. е. к чисто логическим аналитическим актам. Эти акты одинаково образуют как адэкватное восприятие читателя, так и творческую интенцию самого художника. Благодаря этому художественное восприятие крайне рационализуется и становится неотличимым от историко-литературного анализа „по формальному методу".

Едва ли нужно говорить, что такое понимание восприятия ни в какой степени не отвечает действительности.

Этот логизм и аналитичность формалисты сочетают с теорией „автоматизации — ощутимости". Получается впечатление, что как в автоматизации, так и в ощутимости своих приемов

---

[1] „Дневник молодости Л. Н. Толстого", т. I, стр. 31.

[2] „Литература", стр. 106.

читателям и автору приходится себя самих убеждать формальными анализами и историческими экскурсами.

Ощутимость лишается всякой непосредственности и становится какой-то обоснованной, нарочитой ощутимостью.

Отсутствие категории „исторического времени" в формалистической истории литературы.

Вся теория литературной эволюции формалистов лишена одного существенного момента — категории исторического времени, что является неизбежным следствием всех разобранных нами моментов их учения.

В сущности формалисты знают только какое-то „перманентное настоящее", „перманентную современность".

Это вполне понятно. Закон „автоматизации — ощутимости" требует одной жизни, одного поколения. Все, что совершается в истории литературы формалистов, совершается в какой-то вечной современности. Характерно, что литературную преемственность они знают только как эпигонство. Все должно укладываться в рамки современности. Если следующая эпоха положительно продолжает дело предшествующей, не разрушает и не смещает его, то это уже бесплодная эпигонская эпоха.

Спрашивается: как быть с такими задачами, которые принципиально могут быть разрешены лишь на протяжении длинного ряда поколений и смен нескольких эпох? Ведь такие задачи — подлинно исторические задачи. Во всех областях идеологического творчества и социальной жизни мы найдем их, и они — самые существенные и важные.

Более того, могут быть указаны такие организации, как, например, партии, которые дисциплинированно и в строжайшей преемственности разрешают задачи, разрешимые принципиально только на протяжении столетий. Что было бы, если бы эти партии эволюционировали по закону диалектической смены, как его понимают формалисты? Что было бы с наукой, если бы и здесь все новое строилось только в противовес старому?

Конечно, и здесь бывают революции, но как и всякие революции—с чисто положительной программой. С формалистической точки зрения каждого ученого нужно называть эпигоном, за исключением сенсационных рекламистов.

Какую бы область творчества и жизни мы ни взяли, мы нигде не найдем даже намека на возможность применения формалистической схемы эволюции. Уж одно это должно было

бы сделать по меньшей мере сомнительной применимость этой схемы и в истории литературы.

Мы склонны полагать, что основной пафос формалистической истории литературы имеет своим источником футуризм с его крайним модернизмом и радикальным отрицанием всего прошлого при полной внутренней бессодержательности. Получается впечатление, что эстрадные футуристические разгромы прошлого сделались для формалистов бессознательной схемой и прообразом для понимания всех схем в истории литературы.

История как иллюстрация теории.

Теперь мы можем подвести итоги.

Концепция формалистов лишила их всякого подхода к истории, как к таковой. История для них явилась лишь складом громадного материала для иллюстрации их теоретических утверждений. Не проверить поэтику на фактах истории, а подобрать из истории материал для доказательств и иллюстрации поэтики — такова была та действительная задача, с которой формалисты подошли к истории. Не теория должна была отражать историческую действительность, нет, — только глазами теории, любой теории можно рассмотреть в истории какой бы то ни было „материал", — так полагают формалисты.

Вот очень ясное заявление Эйхенбаума, сделанное им в статье „Литература и литературный быт":

„Мы видим не все факты сразу, не всегда видим одни и те же и не всегда нуждаемся в раскрытии одних и тех же соотношений. Но все, что мы знаем и можем знать, связывается в нашем представлении тем или другим смысловым знаком, превращается из случайности в факт известного значения. Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах, только частично попадает на страницы истории (и не всегда один и тот же), поскольку теория дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет и исторической системы, потому что нет принципа для отбора и осмысления фактов". [1]

Здесь защищается явный релятивизм исторического познания: закономерность в самой действительности истории раскрыть нельзя; только теория вносит порядок и осмысление в хаос исторической действительности. Но отсюда следует, что

---

[1] „На литературном посту", 1927 г. № 9, стр. 47.

всякая теория хороша, потому что с помощью любой теории можно выудить из истории достаточное количество фактов. Таков ход рассуждения Эйхенбаума.

Он, конечно, порочен. „Смысловой знак“ вовсе не должен вноситься нами в историческую действительность. Наоборот, наши собственные мысли и действия становятся осмысленными, лишь подчинившись смысловым знакам самой исторической действительности. Смыслом истории может быть лишь тот смысл, который объективно в ней наличен, как ее смысл. Раскрыть его и является задачей истории и историка.

Этот объективный смысл исторического процесса и вскрыл исторический материализм. Детализацией его в применении к исторической действительности литературы должно быть литературоведение во всех своих отделах. Все определения и теории поэтики, правда, первоначальны, но они — лишь предварительны. Свое окончательное оправдание и конкретизацию они получают на материале истории. Пользоваться историей как иллюстрацией теории значит закреплять ошибки с помощью материала истории и засыпать этим материалом ложные предпосылки так, чтобы их трудно было вскрыть.

Эйхенбаум в той же статье откровенно признается:

„Преодолевая эту систему, исследователи последних лет отказались от традиционного историко-литературного материала (в том числе и биографического) и сосредоточили свое внимание на общих проблемах литературной эволюции. Тот или другой историко-литературный факт служил, главным образом, иллюстрацией к общим теоретическим положениям.[1]

Мы полагаем, что такое отношение к истории в значительной степени затрудняло формалистам своевременное осознание своих ошибок и своевременную ревизию основ их первоначального учения. Они как бы потопили и загромоздили теорию массою подобранных исторических фактов. Факты подбирались легко и факты новые, так как и теория была новой, а исторический материал не исчерпаем. Это и соблазнило формалистов. История вместо того, чтобы отрезвить их, сделала их еще более упорными в их первоначальных убеждениях.

Формализм и литературная критика.

Несколько слов о роли формального метода в литературной критике.

---

[1] „На литературном посту“, 1927 г. № 9, стр. 49.

Литературная критика занимала у формалистов в первом периоде их развития огромное место. Исследовательская работа в то время совершенно сливалась у них с актуальной, а порою и злободневной литературной критикой. И в дальнейшем стремление формалистов к непосредственному участию в литературной жизни было очень велико.

Совершенно справедливо говорит Энгельгардт: „Для многих из ее (формальной школы) сторонников активное участие в литературной современности всегда стояло на первом плане, и, вырабатывая методы объективного и отвлеченного исследования так называемых формальных элементов поэзии, они на половину бессознательно переносили их в область критики“.[1]

Свои футуристические вкусы формалисты облекали в ученые формулы и этим вносили критику в науку, а плохую науку — в критику.

Но наиболее существенным моментом в критических статьях формалистов является их принципиальное направленчество.

Критика, по их мнению, должна быть органом писателя, выразителем определенного художественного направления, а не органом читателя. Этим самым критика лишается своих функций, своей основной роли — быть посредницею между социальными и обще-идеологическими требованиями эпохи, с одной стороны, и литературой — с другой.

Вместо того, чтобы давать „социальные заказы“ на понятном и существенном для художника языке и критически оценивать уже выполненные заказы, формалисты, как критики, заняли двусмысленную и нелепую позицию между наукой и боевым литературным направлением. В силу этого они, с одной стороны, обучали лингвистике, а с другой—навязывали футуристическую программу, одно подкрепляя другим.

Конечно, такое положение вещей глубоко ненормально и долго держаться не может. В настоящее время оно, повидимому, изживается. Формалисты начинают мало-по-малу занимать позицию между читателем и литературой, хотя их все еще тянет на прежнее место — между филологией и футуризмом. Именно отсюда — „Леф“. Вряд ли нужно подчеркивать, что действительными социологическими предпосылками для литературной критики формалисты не владеют.

---

[1] „Формальный метод в истории литературы“, стр. 116.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

В конце настоящей книги уместно поставить вопрос: каково же историческое значение формального метода?

Историческая задача на сегодняшний день по отношению к формализму ясна. Она заключается в беспощадной критике со стороны не формалистов и смелой, безбоязненной ревизии всех основоположений формализма — со стороны самих формалистов.

Но каково же значение их теорий в прошлом?

На этот вопрос наш ответ будет совсем иным. Формализм в общем сыграл плодотворную роль. Он сумел поставить на очередь существеннейшие проблемы литературной науки и поставить настолько остро, что теперь обойти и игнорировать их уже нельзя. Пусть он их не разрешил. Но самые ошибки, смелость и последовательность этих ошибок тем более сосредотачивают внимание на поставленных проблемах.

Поэтому самым неправильным было бы игнорировать формализм или критиковать его не на его собственной почве. И то и другое приводит только к компромиссу. К нему и пришла академическая наука, первоначально вовсе игнорировавшая формализм, а теперь ищущая право на игнорирование в полупризнании формализма. К такому же компромиссу приходят и некоторые марксисты, бившие раньше формализм в спину, вместо того, чтобы встретиться с ним лицом к лицу.

Мы полагаем, что и марксистская наука должна быть благодарной формалистам, благодарной за то, что их теория может стать объектом серьезной критики, в процессе которой могут уясниться и должны окрепнуть основы марксистского литературоведения.

Всякая молодая наука, — а марксистское литературоведение очень молодо, — гораздо выше должна ценить хорошего врага, нежели плохого соратника.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Часть первая.

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ МАРКСИСТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ.

Стр.

Часть вторая.

К ИСТОРИИ ФОРМАЛЬНОГО МЕТОДА.

Часть третья.

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ПОЭТИКЕ.

Оглавление
